Philippe Lejeune

pactul autobiografic

Pactul autobiografic
Lectura
Pedepsirea copiilor –
lectura unei confesiuni a lui Rousseau
Cartea întîi a *Confesiunilor*
Gide și spațiul autobiografic
Ordinea povestirii în *Cuvintele* lui Sartre
Michel Leiris, autobiografie și poezie
Autobiografie și istorie literară

II 346.030

UNIVERS

studii

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU" IAŞI
II 346. 030

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

69

Colecția STUDII

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Coperta: DONE STAN
Redactor: CECILIA ŞTEFĂNESCU
Redactor artistic: VASILE SOCOLIUC

Volum apărut cu sprijinul Ministerului Culturii

BIBL. CENTR. UNIV. „IL. SCHIAU" IAŞI
II 340.030

PHILIPPE LEJEUNE
Le pacte autobiogaphique
© Éditions du Seuil, 1975 et 1996

Toate drepturile asupra acestei versiuni aparţin
Editurii UNIVERS
79349 Bucureşti, Piaţa Presei Libere nr. 1.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Philippe Lejeune

276 712

PACTUL AUTOBIOGRAFIC

Traducere de IRINA MARGARETA NISTOR

034466
B.C.U. - IASI

ALE

editura univers
București, 2000

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

821.133.1.09-94

821.133.1.081-94

606

a Literatura franceză

x Critică literară x Autobiografie

a literatură franceză

x Poetică x Autobiografie

21 MAR 2002

ISBN 973-34-0770-4

BCU IAȘI GENERAL UNIVERSITY LIBRARY

CUVÎNT ÎNAINTE

Ceea ce se numeşte autobiografie este susceptibil de interpretări diverse: studiu istoric, pentru că scriitura eului care s-a dezvoltat în lumea occidentală începînd din secolul al XVIII-lea este un fenomen de civilizaţie; studiu psihologic, pentru că actul autobiografic pune în joc probleme complexe, cum sînt cele ale memoriei, ale construcţiei personalităţii şi ale autoanalizei. Dar autobiografia se prezintă, înainte de toate, ca un *text* literar: scopul meu, în studiile reunite aici, a fost de studia funcţionarea acestui text, făcîndu-l să funcţioneze, adică citindu-l.

Această lectură a autobiografiei se plasează la două niveluri: percepere globală a genului însuşi, în introducere şi în concluzie; în secţiunea centrală, studii precise ale unor texte (Rousseau, Sartre, Leiris) sau prezentarea unui „proiect" autobiografic (Gide), aparţinînd domeniului francez. Analiza se dezvoltă în două direcţii: aceea a *poeticii*, descriere teoretică a genului şi a formelor pe care le utilizează; şi aceea a *criticii*, lectură interpretativă a unor texte particulare, asumate ca atare. Am încercat să exprim aceste două atitudini complementare, evitînd să le confund, încercînd, dimpotrivă, să le fac să se controleze una pe alta: am urmărit să nu pierd din vedere prezenţa mea ca cititor, atunci cînd teoretizam, şi să rămîn cît mai aproape de structurile textului, cînd interpretam.

Aceste studii de poetică şi de critică au fost scrise toate între 1972-1974, după perspectiva de ansamblu pe care o trasasem în *l'Autobiographie en France* (A. Colin, 1971). Unele dintre ele se articulează pe lecturile mai complexe ale unor texte autobiografice publicate în alte părţi: prezentarea lui Gide îşi găseşte

loc în *Exercices d'ambiguïté, lectures de „Si le grain ne meurt"* (Lettres modernes, 1974); două studii despre Leiris continuă *Lire Leiris. Autobiographie et language* (Klincksieck, 1975).

În ceea ce priveşte planul *poeticii*, prima problemă este aceea a genurilor literare. Cele două studii care încadrează ansamblul pleacă de la o autocritică a tentativelor mele de definire a genului, pentru a pune, pornind de la autobiografie, problema mai generală a modului de existenţă a „genurilor" literare şi a metodelor de studiu care li se pot aplica. În „Pactul autobiografic", demonstrez că acest gen se defineşte mai puţin prin elementele formale pe care le integrează, cît prin „contractul de lectură", şi că o poetică istorică ar trebui prin urmare să studieze evoluţia sistemului contractelor de lectură şi a funcţiei lor integrante. Un gen literar este un asamblaj variabil, complex, al unui anumit număr de trăsături distinctive care trebuie mai întîi percepute, sincronic, în sistemul general de lectură al unei epoci şi, analitic, prin disocierea factorilor multiplii a căror ierarhizare este variabilă. În al doilea studiu, „Autobiografie şi istorie literară", plec de la o prezentare a stadiului actual al studiilor despre autobiografie, pentru a arăta cum, participînd ele însele la gen ca instituţie, studiile critice asupra autobiografiei au adesea tendinţa de a se orienta spre sintezele diacronice sau atemporale, care contribuie atît la promovarea şi idealizarea genului, cît şi la studierea sa ştiinţifică. Pentru a studia un gen, trebuie să luptăm împotriva iluziei permanenţei, împotriva tentaţiei normative şi împotriva pericolelor idealizării: la drept vorbind, nu poate fi posibil să se studieze *un* gen decît numai dacă se acceptă ieşirea din perimetrul lui.

De aceea, în studiile de „poetică aplicată" care figurează în secţiunea centrală, nu am vrut să definesc o „estetică" a genului, nici să reconstitui un „arhetip", rousseauist sau de alt fel, al autobiografiei, ci doar să profit de lectura unor texte concrete pentru a examina problemele pe care le ridică majoritatea autobiografilor şi care pot primi soluţiile cele mai variate.

Principalele probleme întîlnite sînt: *locul şi funcţia textului autobiografic în ansamblul operei unui autor*, problemă abordată de către toţi autorii, studiată mai ales în cazurile lui

Gide şi Leiris; *ordinea povestirii autobiografice*, studiată cu privire la cartea I a *Confesiunilor*, la *Cuvintele* lui Sartre şi la procedeele de construcţie utilizate către Leiris; *relaţia naratorului cu naratarul şi cu „eroul" său*, studiată îndeosebi în textele lui Rousseau şi ale lui Gide.

Aceste probleme, ca şi altele, sînt abordate pornind de la „operele mari", a căror alegere poate fi criticată. Bineînţeles, poetica nu ar şti să se elaboreze prin studiul cîtorva opere excepţionale, alese în chip arbitrar şi din literatura unei singure ţări. Rămîne de făcut, plecînd de la un eşantion mai larg şi mai apropiat de medie, o analiză a sistemelor de contract şi a elementelor formale distinctive ale diferitelor tipuri de povestire „la persoana întîi". Dar nimic nu va împiedica să se asocieze la acest dosar general cazurile particulare analizate aici şi care au, asupra mediei autobiografiilor, avantajul de a articula într-o manieră mai complexă diferitele aspecte ale textului.

Alegerea textelor se explică, de asemenea, prin „dorinţa critică" a interpretului. În unele din aceste studii, într-adevăr, joc rolul interpretului, pentru a putea observa funcţionarea textului: este mai cu seamă cazul studierii primei mărturisiri a lui Rousseau şi al studierii pasajului lui Leiris despre Esaü. Interpretarea deliberată, la fel ca lectura naivă, este un proces de transformare a textului. Am dorit ca această transformare să se facă limpede, fără a disimula nici jocul, nici plăcerea interpretului: este o modalitate de a-l controla, de a evita ca el să tindă spre „bunul" plac, adică spre arbitrar. De aceea, m-am străduit să dau seamă de pasajele studiate în ansamblul lor, fără a le îmbucătăţi după placul meu, şi să nu expun decît ceea ce studierea limpede a textului permitea să fie verificat. În această întreprindere, am fost călăuzit de ceea ce, în prezent, fiecare a putut să asimileze din psihanaliză. Dacă psihanaliza aduce cititorului de autobiografie un ajutor valoros, aceasta nu se întîmplă deloc pentru că explică individul în lumina istoriei sale şi a copilăriei, ci pentru că surprinde această istorie în discursul său şi face din *enunţare* locul cercetării sale (şi al terapeuticii sale). A urmări în enunţ simptome sau simboluri, a reconstrui un studiu de caz ar fi o metodă sterilă, dacă ne-am limita la aceasta. Eu am practicat-o în *Lire Leiris*, în legătură cu

începutul cărții *L'Age d'homme*, dar făcînd din interpretarea enunțului un simplu și ipotetic eșafodaj, destinat să permită analiza comportamentului naratorului în interiorul propriului său discurs, al dorinței sale, al vertijurilor sale și al stratagemelor sale în raport cu adevărul. Vom descoperi aici două prelungiri ale acestei cercetări: analizînd una din cele mai celebre mărturisiri ale lui Rousseau, aceea care se referă la „pedepsirea copiilor", m-am străduit să demonstrez că mărturisirea nu constă în a-și declara greșeala, ci că este ea însăși o repetiție a greșelii în discurs, adică expresia deturnată a dorinței. Pe de altă parte, în lumina textelor lui Freud despre vis și despre cuvîntul de duh, am arătat că scriitura lui Leiris în *Biffures* s-a întemeiat pe o combinație paradoxală a efortului de analiză și a funcționării visului.

Acest ansamblu de studii ale unui cititor de autobiografie se găsește, așadar, desfășurat între doi poli aparent opuși: știința, în măsura în care pretinde să contribuie la elaborarea poeticii, și literatura, dacă activitatea critică nu este altceva decît un act literar de gradul doi. Este vorba, în definitiv, de două demersuri complementare, în care am dorit să pun aceeași rigoare, în același timp, pentru a fonda mai bine teoria și pentru a oferi o interpretare mai pertinentă. Studiu poetic și interpretare analitică se regăsesc, la urma urmelor, în aceea că autobiografia trebuie să se studieze în primul rînd ca fenomen de limbaj.

Decembrie 1974

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

1. Pactul

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PACTUL AUTOBIOGRAFIC

Este posibil să definim autobiografia?

Încercasem să fac aceasta în *L'Autobiographie en France*[1], pentru a fi în măsură să stabilesc un corpus coerent. Dar definiția mea lăsa în indeterminare un anumit număr de probleme teoretice. Am dovedit necesitatea de a le rafina și preciza, încercînd să găsesc criterii mai stricte. Făcînd aceasta, am întîlnit, inevitabil, discuțiile clasice pe care genul autobiografic le generează întotdeauna: raporturi dintre biografie și autobiografie, raporturi dintre roman și autobiografie. Probleme supărătoare prin repetarea argumentelor, prin imprecizia care definește vocabularul întrebuințat și prin confuzia de problematici împrumutate cîmpurilor fără comunicare între ele. Printr-o nouă încercare de definire, aceștia sînt, așadar, termenii, problematicii genului, pe care i-am folosit pentru a mă explica. Dorind să fiu mai clar, am întîlnit două riscuri: acela de a avea aerul că repet evidențele (căci trebuie luat totul de la început) și acela, opus, de a părea că doresc să complic lucrurile prin distincții prea subtile. Nu-l voi evita pe primul; în ceea ce-l privește pe cel de-al doilea, voi încerca să fundamentez prin argumentare distincțiile mele.

Îmi concepusem definiția, fără să mă situez *sub specie aeternitatis* și să examinez „lucrurile-în-sine", cum ar fi textele, ci situîndu-mă ca un cititor de azi, care caută să distingă o ordine într-o masă de texte *publicate*, al căror subiect comun este că povestesc viața cuiva. Situația „celui care definește" este, astfel,

[1] Philippe Lejeune, *l'Autobiographie en France*, ed. A. Colin, col. „U²", 1971.

de două ori relativizată şi precizată: *din punct de vedere istoric*, această definiţie nu pretinde să acopere mai mult de o perioadă de două secole (începînd de la 1770) şi nu priveşte decît literatura europeană; aceasta nu vrea să spună că trebuie să negăm existenţa unei literaturi personale înainte de 1770 sau în afara Europei, ci doar că modalitatea pe care o avem astăzi de a ne gîndi la autobiografie devine anacronică sau puţin pertinentă în afara acestui cîmp. *Din punct de vedere textual*, pornesc de la poziţia cititorului: nu trebuie nici să plec de la interioritatea unui autor care ridică probleme, nici să institui canoanele unui gen literar. Pornind de la situaţia de cititor (care este a mea, singura pe care o cunosc bine), am posibilitatea de a surprinde mai limpede funcţionarea textelor (diferenţele lor de funcţionare), pentru că au fost scrise pentru noi, cititorii, şi pentru că, citindu-le, noi sîntem cei care le facem să funcţioneze. Prin seriile de opoziţii între diferitele texte care sînt propuse spre lectură, am încercat să definesc autobiografia.

Uşor modificată, definiţia autobiografiei ar fi:

DEFINIŢIE: *Povestire retrospectivă în proză, pe care o persoană reală o face despre propria existenţă, atunci cînd pune accent pe viaţa sa individuală, îndeosebi pe istoria personalităţii sale.*

Definiţia pune în joc elemente aparţinînd unor patru categorii diferite:

1. *Formă a limbajului:*
   a) povestire
   b) în proză
2. *Subiect tratat*: viaţă individuală, istorie a unei personalităţi.
3. *Situaţia autorului*: identitate a autorului (al cărui nume trimite la o persoană reală) şi a naratorului.
4. *Poziţia naratorului*:
   a) identitate a naratorului şi a personajului principal.
   b) perspectivă retrospectivă a povestirii.

Este o autobiografie orice operă care îndeplineşte simultan condiţiile indicate în fiecare dintre categorii. Genurile înrudite cu autobiografia nu îndeplinesc toate aceste condiţii. Iată lista condiţiilor neîndeplinite, în funcţie de genuri:

– memorii: (2),
– biografie: (4*a*),
– roman personal (3),
– poem autobiografic: (1*b*),
– jurnal intim: (4*b*),
– autoportret sau eseu: (1*a* şi 4*b*).

Este evident că diferitele categorii sînt inegal constrîngătoare: anumite condiţii pot fi îndeplinite pentru cea mai mare parte, dar nu în totalitate. Textul trebuie să fie *în principal* o povestire, dar cunoaştem locul pe care îl ocupă şi *discursul* în naraţiunea autobiografică; perspectiva, *în principal* retrospectivă: aceasta nu exclude secţiunile de autoportret, un jurnal al operei sau al prezentului contemporan scrierii şi construcţiile temporale foarte complexe; subiectul trebuie să fie *în principal* viaţa individuală, geneza personalităţii: dar cronica şi istoria socială sau politică pot avea şi ele un loc important. Este aici o problemă de proporţie sau, mai curînd, de ierarhie: tranziţiile se stabilesc cu celelalte genuri ale literaturii intime (memorii, jurnal, eseu), iar clasificatorului îi este lăsată o anumită libertate în examinarea cazurilor particulare.

În schimb, două condiţii sînt îndeplinite în întregime sau deloc şi acestea sînt, desigur, condiţiile care opun autobiografia (dar, în acelaşi timp, şi celelalte forme de literatură intimă) biografiei şi romanului personal: condiţiile (3) şi (4*a*). Aici nu există nici tranziţie, nici amploare. O identitate există sau nu există. Nu există grade posibile, orice îndoială antrenînd o concluzie negativă.

Pentru ca să existe autobiografie (şi, în general, literatură intimă), trebuie să existe o identitate *a autorului, a naratorului* şi *a personajului*. Dar această „identitate" ridică numeroase probleme pe care voi încerca, dacă nu să le rezolv, cel puţin să le formulez clar în eseurile următoare:

– Cum se poate exprima identitatea naratorului şi a personajului în text? (*Eu. Tu, El.*)

– În cazul povestirii „la persoana întîi", cum se manifestă identitatea autorului şi a personajului-narator? (*Eu subsemnatul*). Acesta va fi prilejul de a opune romanului autobiografia.

– Nu există o confuzie, în cea mai mare parte a raționamentelor care vizează autobiografia, între noțiunea de *identitate* și cea de *asemănare*? (*Copie conformă*). Acesta va fi prilejul de a opune biografiei autobiografia.

Dificultățile întîlnite în aceste analize mă vor determina, în ultimele două eseuri (*Spațiul autobiografic* și *Contract de lectură*), să încerc să redirecționez această problemă.

EU, TU, EL.

Identitatea *naratorului* și *a personajului principal*, pe care o presupune autobiografia, este marcată cel mai adesea prin utilizarea persoanei întîi. Este ceea ce Gérard Genette numește narațiunea „autodiegetică", în clasificarea pe care o face „vocilor" povestirii, pornind de la operele de ficțiune[1]. Dar el observă foarte bine că poate exista povestire „la persoana întîi", fără ca naratorul să fie aceeași persoană cu personajul principal. Este ceea ce el numește, mai extins, narațiunea „homodiegetică". Este suficient să continuăm acest raționament pentru a vedea că, în sens invers, poate foarte bine să existe identitate a naratorului și a personajului principal, fără ca persoana întîi să fie utilizată.

Trebuie, prin urmare, să distingem două criterii diferite: acela al persoanei gramaticale și cel al identității indivizilor la care trimit aspectele persoanei gramaticale. Această distincție elementară este uitată din cauza polisemiei cuvîntului „persoană"; ea este mascată în practică prin legăturile care se stabilesc *aproape întotdeauna* între o anumită persoană gramaticală și un anumit tip de relație de identitate sau un anumit tip de povestire. Dar aceasta se întîmplă „aproape întotdeauna"; excepțiile incontestabile ne obligă să regîndim definițiile.

Într-adevăr, făcînd să intervină problema *autorului*, autobiografia pune în lumină fenomene pe care ficțiunea le lăsa în indeterminare: îndeosebi faptul că poate foarte bine să existe identitate a naratorului și a personajului principal în cazul

[1] *Figures III*, ed. du Seuil, 1972.

povestirii „la persoana a treia". Această identitate, nefiind stabilită în interiorul unui text doar prin utilizarea lui „eu", este stabilită indirect, însă fără nici o ambiguitate, prin dubla ecuație: autor = narator și autor = personaj, din care se deduce că narator = personaj, chiar dacă naratorul rămîne implicit. Din punct de vedere literal, acest procedeu este conform sensului prim al cuvîntului autobiografie: este o biografie, scrisă de către cel interesat, dar scrisă ca o simplă biografie.

Acest procedeu a putut fi utilizat din motive foarte diverse și a ajuns la *efecte* diferite. A vorbi despre sine la persoana a treia poate implica fie un orgoliu imens (este cazul *Însemnărilor* lui Caesar sau al anumitor texte ale generalului De Gaulle), fie o anumită formă de umilință (este cazul anumitor autobiografii religioase vechi în care autobiograful se numea el însuși „slujitorul lui Dumnezeu"). În ambele cazuri, naratorul își asumă față de personajul care a fost fie distanța privirii istoriei, fie aceea a privirii lui Dumnezeu, adică a eternității, și introduce în povestirea sa o transcendență cu care, în ultimă instanță, se identifică. Efectele absolut diferite ale aceluiași procedeu pot fi imaginate, contingență, dedublare sau distanță ironică. Este cazul cărții lui Henry Adams, *The Education of Henry Adams*, în care autorul povestește la persoana a treia căutarea cvasi-socratică a educației de către un tînăr american – el însuși. În toate exemplele date mai sus, persoana a treia este folosită în întreaga povestire. Există autobiografii în care o parte a textului desemnează personajul principal la persoana a treia, chiar dacă, în restul textului, naratorul și acest personaj principal se confundă în persoana întîi: este cazul lui *Traître*, în care André Gorz traduce prin jocurile vocilor incertitudinea în care se află asupra identității sale. Claude Roy, în *Nous*, se slujește de acest procedeu într-un mod mai simplu, pentru a plasa la o distanță pudică un episod al vieții sale amoroase[1]. Existența acestor texte bilingve, adevărate pietre de Rozetă ale identității, este valoroasă: ea confirmă posibilitatea povestirii autobiografice „la persoana a treia".

[1] *Nous, Essai d'autobiographie*, ed. Gallimard, 1972, pp. 33-39.

Chiar dacă rămînem în registrul personal (persoanele întîi/a doua), este posibil să scriem şi altfel decît la persoana întîi. Cine m-ar împiedica să-mi scriu viaţa numindu-mă pe mine „tu"? În registrul ficţiunii, situaţia a fost practicată de către Michel Butor în *la Modification* (*Renunţarea*), de către Georges Perec în *Un homme qui dort*. Nu se cunosc autobiografii care să fi fost scrise astfel în întregime; dar procedeul apare uneori trecător în *discursurile* adresate de către narator personajului care fusese, fie pentru a-l consola, dacă este într-o postură dezagreabilă, fie pentru a-l mustra sau a-l respinge[1]. De aici la povestire este o distanţă, fără îndoială, dar situaţia este posibilă. Acest tip de povestire ar manifesta limpede, la nivelul enunţării, diferenţa dintre subiectul enunţării şi subiectul enunţului, înfăţişat ca destinatar al povestirii.

Aceste utilizări ale persoanelor a treia şi a doua sînt rare în autobiografie: dar ele interzic confuzia problemelor gramaticale ale persoanei cu problemele identităţii. În consecinţă, s-ar putea imagina un grafic cu intrare dublă, conceput astfel:

Observaţii asupra tabelului

a) Prin „persoană gramatică" trebuie să se înţeleagă aici persoana utilizată în chip privilegiat pe tot parcursul povestirii. Este evident că „eul" nu poate fi conceput fără un „tu" (cititorul), dar acela rămîne în general implicit; în sens invers, „tu" presupune un „eu", de asemenea implicit; şi naraţiunea la persoana a treia poate să admită intruziunile unui narator la persoana întîi.

b) Exemplele date aici sînt toate împrumutate din gama povestirilor referenţiale, cum sînt biografia şi autobiografia; s-ar putea la fel de bine completa graficul cu exemplele de ficţiune. Semnalez categoriile lui G. Genette, în trei cazuri corespondente; se observă că ele nu acoperă toate cazurile posibile.

---

[1] De exemplu, Rousseau, *Confesiuni*, cartea a IV-a: „Bietul Jean-Jacques, în această clipă crîncenă tu nu speraI doar o zi..."; cf. de asemenea Claude Roy, în *Moi je*, ed. Gallimard, 1970, p. 473, imaginîndu-se că vorbeşte celui care fusese: „Crede-mă, copilul meu, tu n-ai datora... Tu n-ai fi datorat". În această pagină, Claude Roy, opunînd naratorul (actual) personajului (trecut), întrebuinţează, pentru a vorbi de acesta, persoana a doua şi a treia simultan.

c) Cazul biografiei adresate modelului este cel al discursurilor academice, cînd ne adresăm persoanei a cărei viață o povestim, înaintea unui auditoriu care este veritabilul destinatar, ca şi într-o autobiografie la persoana a doua, dacă aceasta ar exista, destinatarul (el însuşi altădată) ar fi acolo pentru a primi un discurs al cărui spectacol s-ar oferi cititorului.

persoană gramaticală → / *identitate* ↓	EU	TU	EL
narator ∓ personaj principal	autobiografie clasică [autodiegetică]	autobiografie la persoana a doua	autobiografie la persoana a treia
narator ≠ personaj principal	biografie la persoana întîi (povestire a unui martor) [homodiegetică]	biografie adresată modelului	biografie clasică [heterodiegetică]

Era necesar, plecînd de la situații excepționale, să disociem problema persoanei de cea a identității. Această disociere îngăduie să ne dăm seama de complexitatea modelelor existente sau posibile ale autobiografiei. Ea este de natură să zdruncine, de asemenea, certitudinile asupra posibilității de a da o definiție „textuală" a autobiografiei. După ce a fost evocată excepția, revenim pentru o clipă la cazul cel mai frecvent, acela al autobiografiei clasice „la persoana întîi" (narațiune autodiegetică): în acest caz, vom descoperi incertitudini noi, avînd ca obiect, de această dată, modul în care se stabileşte identitatea *autorului* şi a *naratorului-personaj.*

EU SUBSEMNATUL

Să presupunem, aşadar, că toate autobiografiile sînt scrise la persoana întîi, cum lasă să se creadă marele refren al autobiografiilor: EU. Astfel Rousseau: „Eu, eu singur"; Stendhal: *„Eu* pus faţă în faţă *cu mine*, tu revii"; Thyde Monnier: *Moi* (autobiografie în patru volume...); Claude Roy: *Moi je* etc. Chiar în acest caz, rămîne următoarea problemă: cum se manifestă identitatea autorului şi a naratorului? Pentru un autobiograf, este natural să se întrebe direct: „Cine sînt eu?". Dar, de vreme ce eu sînt cititor, este tot atît de natural să pun mai întîi problema altfel: cine este „eu"? (adică: cine este cel care *spune* „Cine sînt eu?").

Înainte de a continua analiza, mă voi scuza că reamintesc cîteva noţiuni elementare de lingvistică. Dar, în acest domeniu, lucrurile foarte simple sînt cel mai repede uitate: ele trec drept naturale şi dispar în iluzia pe care o creează. Voi pleca de la analizele lui Benveniste, cu riscul de a ajunge la concluzii uşor diferite de ale sale[1].

„Persoana întîi" se defineşte prin articularea a două niveluri:

1) *Referinţă*: pronumele personale (eu/tu) nu au referinţă actuală decît în interiorul discursului, în actul însuşi al enunţării. Benveniste semnalează că nu există conceptul de „eu". „Eu" trimite, de fiecare dată, la acela care vorbeşte şi pe care noi îl identificăm *în însuşi faptul* că vorbeşte.

2) *Enunţ*: pronumele personale la persoana întîi marchează *identitatea* subiectului enunţării şi a subiectului enunţului.

Astfel, dacă cineva spune: „Eu m-am născut la...", utilizarea pronumelui „eu" ajunge, prin articularea acestor două niveluri, să identifice persoana care vorbeşte cu aceea care s-a născut. Cel puţin acolo este efectul global obţinut. Aceasta nu înseamnă că trebuie să ne gîndim că, la aceste două niveluri, categoriile de „ecuaţii" stabilite sînt asemănătoare: la nivelul referinţei (discursul făcînd referire la propria sa enunţare), identitatea este imediată, ea este percepută instantaneu şi acceptată

[1] *Problèmes de linguistique générale*, ed. Gallimard, 1966, secţiunea V, „L'homme dans la langue".

de către destinatar ca un *fapt*; la nivelul enunțului, este vorba de o simplă relație... enunțată, adică de o aserțiune ca oricare alta, pe care o putem crede sau nu etc. Exemplul pe care l-am ales oferă de altfel o idee despre problemele ridicate: este, într-adevăr, aceeași persoană, bebelușul care s-a născut într-o anume clinică, într-o epocă despre care eu nu am nici o amintire – și *eu*? Este important să se distingă bine aceste două relații, confundate în utilizarea pronumelui „eu": dacă nu le diferențiem, se va vedea mai departe, se poate strecura cea mai mare confuzie din problematica autobiografiei (vezi ceva mai încolo: *Copie conformă*). Lăsînd, așadar, pentru o clipă deoparte problemele enunțului, mă voi mulțumi să abordez problema enunțării.

Analizele lui Benveniste pornesc de la situația discursului *oral*. În această situație, ne-am putea gîndi că referința lui „eu" nu pune nici o problemă: „eu" este acela care vorbește, – și eu, în poziția mea de interlocutor sau de auditor, nu am nici o dificultate să identific această persoană. Totuși, există două serii de situații orale în care această identificare poate pune probleme:

a) *Citarea* este discursul în interiorul discursului: persoana întîi a discursului secund (citat) trimite la o situație a enunțării, ea însăși enunțată în primul discurs. Diferite semne, cratime, ghilimele etc., disting discursurile inserate (citate), cînd este vorba de discursuri scrise. Intonația joacă un rol analog în discursul oral. Dar o dată aceste semne estompate sau șterse, apare incertitudinea: se întîmplă în *re*-citare și, într-o manieră generală, în jocul teatral. Cînd Berma joacă *Fedra*, cine spune „eu"? Situația teatrală poate, desigur, să îndeplinească funcția ghilimelelor, semnalînd caracterul fictiv al persoanei care spune „eu". Dar aici, totul devin amețitor, căci ideea îl atinge ușor chiar și pe cel mai naiv, anume că nu persoana definește „eul", ci poate „eul" persoana – adică nu există persoană decît în discurs... Îndepărtăm, pentru o clipă, acest vertij. Ceea ce noi atingem aici în legătură cu autobiografia sînt problemele diferenței dintre romanul autobiografic și autobiografie. Dar, chiar și pentru autobiografie, evidența că persoana întîi este un rol.

b) *Oral la distanță*: este, într-o clipă, telefonul, orice conversație printr-o ușă sau în timpul nopții: nu mai există alt

mijloc de a identifica persoana decît aspectele vocii: cine este acolo? – eu – care eu? Aici este încă posibil dialogul care poate conduce la identificare. Cînd vocea este diferită în timp (înregistrare) sau chiar, pe moment, conversația cu sens unic (radio), această posibilitate lipsește. Regăsim în acest caz și scriitura.

Am simulat pînă aici că-l urmez pe Benveniste, imaginînd numai ceea ce, într-o situație orală, poate să exprime identitatea persoanei nedeterminate. Că „eu" trimite la o enunțare, nimeni nu intenționează să tăgăduiască: dar enunțarea nu este termenul ultim al referinței: ea pune, la rîndul ei, o problemă de *identitate*, pe care, în cazul comunicării orale directe, noi o rezolvăm în mod instinctiv, plecînd de la date extralingvistice. Cînd comunicarea orală se ambiguizează, identitatea pune probleme. Dar, în cazul comunicării scrise, doar dacă nu dorește să rămînă anonimă (ceea ce se și întîmplă!), persoana care enunță discursul trebuie să permită identificarea sa în însuși interiorul acestui discurs altfel decît prin indicii materiali, precum ștampila poștei, grafismul sau bizareriile ortografice.

Benveniste semnalează (p. 261) că nu există conceptul lui „eu": remarcă foarte justă, dacă mai adăugăm că nu există nici conceput lui „el", și că, într-o manieră generală, nici un pronume personal, posesiv, demonstrativ etc. *nu a trimis* vreodată la un concept, ci exercită doar o funcție care constă în a trimite la un nume sau la o entitate susceptibilă de a fi desemnată printr-un nume. Prin urmare, vom încerca să nuanțăm analiza sa prin următoarele două propoziții:

a) Pronumele personal „eu" trimite la un destinator al instanței de discurs în care figurează „eu"; dar acest destinator este el însuși susceptibil de a fi desemnat printr-un nume (fie că este vorba de un nume comun, determinat prin modalități diferite, sau de un nume propriu).

b) Opoziția *concept/absența conceptului* capătă sensul ei propriu în opoziția numelui comun și a numelui propriu (nu a numelui comun și a pronumelui personal).

În altă parte (p. 254), Benveniste justifică astfel, în mod economic, utilizarea primei persoane, care nu are referință decît în propria sa enunțare: „Dacă fiecare locutor, pentru a-și

exprima sentimentul pe care îl are din subiectivitatea sa ireductibilă, dispunea de un «indicativ» distinct (în sensul în care fiecare stație radiofonică emițătoare posedă «indicativul» său propriu), ar exista practic tot atîtea limbi cîți indivizi, și comunicarea ar deveni strict imposibilă." Ipoteză stranie, pentru că Benveniste pare a uita aici că acest indicativ distinct *există*, este categoria lexicală a numelor proprii (cea a numelor proprii care desemnează persoanele): aproape cîte nume proprii, tot atîtea persoane. Natural, acesta nu este un aspect al conjugării verbului și Benveniste are dreptate să sublinieze funcția economică a lui „eu": dar, uitînd s-o articuleze de categoria lexicală a numelor de persoană, el face incomprehensibil faptul că fiecare, utilizînd „eu", nu se pierde din această cauză în anonimat și este întotdeauna capabil să enunțe ceea ce are ireductibil numindu-se pe sine.

Aceasta se întîmplă în cazul *numelui propriu*, unde persoana și discursul se articulează înainte chiar de a se articula la persoana întîi, după cum o dovedește ordinea aproprierii limbajului de către copii. Copilul vorbește despre el însuși la persoana a treia, numindu-se prin prenumele său, înainte de a înțelege bine că poate, de asemenea, utiliza persoana întîi. Apoi, fiecare se va numi pe sine „eu" cînd vorbește; dar pentru fiecare, acest „eu" va trimite la un nume unic, care s-ar putea enunța întotdeauna. Toate identificările (facile, dificile sau nedeterminate) sugerate mai sus, pornind de la situațiile orale, ajung inevitabil să transforme persoana întîi într-un nume propriu.[1]

În discursul oral, de fiecare dată cînd este necesar, se produce întoarcerea la numele propriu: este *prezentarea*, făcută de către cel interesat sau de către un terț (cuvîntul însuși de prezentare este sugestiv prin inexactitatea sa: prezența fizică nu ajunge pentru a defini destinatorul: nu există prezență completă decît în numire). În discursul scris, de asemenea, *semnătura*

[1] Despre aspectele lingvistice ale problemei numelui propriu și despre modalitatea în care el contribuie, în enunțare, la referință, a se vedea Oswald Ducrot și Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, ed. du Seuil, 1972, pp. 321-322.

desemnează destinatorul după cum adresa desemnează destinatarul.[1]

Aşadar, problemele autobiografiei trebuie să se situeze prin raportare la *numele propriu*. În textele imprimate, orice enunţare este luată ca responsabilitate de către o persoană care are obiceiul de a-şi plasa numele său pe coperta cărţii şi pe prima pagină, deasupra sau sub titlul volumului. În acest nume se rezumă toată existenţa a ceea ce se numeşte *autor*: singura marcă în text a unui incontestabil în-afara-textului, trimiţînd la o persoană reală, care cere, astfel, să i se atribuie, în ultimă instanţă, responsabilitatea enunţării întregului text scris. Într-un număr mare de cazuri, prezenţa autorului în text se reduce la acest singur nume. Dar locul fixat acestui nume este capital: el este legat, printr-o convenţie socială, de angajamentul de responsabilitate al unei *persoane reale*. Înţeleg prin aceste cuvinte, care figurează mai sus în definiţia dată autobiografiei, o persoană a cărei existenţă este atestată prin starea civilă şi verificabilă. Desigur, cititorul nu va verifica şi poate foarte bine să nu ştie cine este această persoană; însă existenţa sa este în afara oricărei îndoieli: excepţiile şi abuzul de încredere nu fac decît să sublinieze încrederea generală acordată acestui tip de contract social[2].

Un autor nu este o persoană. Este o persoană care scrie şi care publică. Stăpîn pe în-afara-textului şi pe text, este linia de contact a celor două. Autorul se defineşte ca fiind, simultan, o persoană reală, responsabilă din punct de vedere social, şi producătorul unui discurs. Pentru cititorul care nu cunoaşte persoana reală, crezînd total în existenţa sa, autorul se

---

[1] Problema referinţei în enunţarea *scrisă*, în care emiţătorul şi destinatarul discursului nu mai împart o situaţie comună (şi chiar pot să nu se cunoască), este prea rar evocată de către lingvişti, şi atunci ca un lucru care ar trebui studiat – dar care nu se studiază (cf. E. Benveniste, „L'Appareil formel de l'énonciation". *Languages* 17 Martie, 1970, p. 18).

[2] Cazurile de înşelătorii sau problemele identităţii autorului (anonimat, pseudonimat) pot fi studiate pornind de la lucrările clasice ale lui J.-M. Quérard, *Les Supercheries littéraires dévoilées* (1847) sau ale lui A. Barbier, *Dictionnaire des ouvrages anonymes* (a III-a ediţie, 1872). Vezi un inventar amuzant de înşelătorii recente în *Gulliver*, nr. 1, noiembrie 1972.

defineşte ca persoana capabilă să producă acest discurs, şi îl imaginează, aşadar, pornind de la ceea ce această persoană produce. Poate nu este cu adevărat autor decît începînd de la a doua carte, cînd numele propriu înscris pe copertă devine „factorul comun" a cel puţin două texte diferite şi oferă, prin urmare, o idee asupra unei persoane care nu este reductibilă doar la unul din textele sale şi care, susceptibilă să producă alte texte, le depăşeşte pe toate. Acest fapt, vom vedea, este foarte important pentru lectura autobiografiilor: dacă autobiografia este prima carte, autorul său este, în consecinţă, un necunoscut, chiar dacă se povesteşte pe sine însuşi în carte: îi lipseşte, în ochii cititorului, acest semn de realitate care este producţia anterioară a *altor texte* (nonautobiografice), indispensabilă pentru ceea ce vom numi „spaţiul autobiografic".

Autorul este, aşadar, un nume de persoană, identic, asumîndu-şi o suită de diferite texte publicate. El îşi extrage realitatea din lista altor lucrări, care figurează adesea la începutul cărţii: „De acelaşi autor". Autobiografia (povestire istorisind viaţa autorului) presupune că există *identitate de nume* între autor (aşa cum figurează el, pin numele său, pe copertă), naratorul povestirii şi personajul despre care se vorbeşte. Este un criteriu foarte simplu care defineşte, în acelaşi timp, autobiografia în raport cu toate celelalte genuri ale literaturii intime (jurnal, autoportret, eseu).

Apare imediat o obiecţie: şi pseudonimele? Obiecţie uşor de îndepărtat, imediat ce am definit pseudonimul şi l-am deosebit de numele personajului fictiv.

Un pseudonim este un nume diferit de acela al stării civile, de care o persoană reală se serveşte pentru *a publica* în întregime sau o parte a scrierilor sale. Pseudonimul este un nume *de autor*. Acesta nu este tocmai un nume fals, ci un nume de împrumut, un al doilea nume, exact ca acela pe care un călugăr îl ia intrînd într-un ordin bisericesc. Fără îndoială, utilizarea pseudonimului poate acoperi uneori înşelătorii sau poate fi impusă din motive de discreţie: dar este vorba, în cazul acesta, cel mai adesea de producţii izolate şi aproape niciodată de o operă care se pretinde a fi autobiografia unui *autor*.

Pseudonimele literare nu sînt, în general, nici mistere, nici mistificări; al doilea nume este la fel de autentic ca primul, el semnalează pur şi simplu această a doua naştere care este scrierea publicată. Scriind autobiografia sa, autorul cu pseudonim îşi va dezvălui el însuşi originea: astfel, Raymond Abellio ne spune că se numeşte Georges Soulès şi de ce şi-a ales pseudonimul[1]. Pseudonimul este doar o diferenţiere, o dedublare a numelui care nu schimbă cu nimic identitatea.

Nu trebuie să se confunde *pseudonimul*, definit astfel ca nume de *autor* (înscris pe *coperta cărţii*), cu *numele* atribuit unei persoane fictive *în interiorul cărţii* (chiar dacă această persoană are statut de narator şi îşi asumă totalitatea enunţării textului): căci această persoană este ea însăşi desemnată ca fictivă prin simplul fapt că este incapabilă să fie *autorul cărţii*. Să dăm un exemplu foarte simplu: „Colette" este pseudonimul unei persoane reale (Gabrielle-Sidonie Colette), *autoare* a unei serii de povestiri; Claudine este numele unei eroine fictive, naratoarea istorisirilor care au numele său drept titlu. Dacă *Claudine*-le nu pot fi acceptate ca autobiografii este, în chip limpede, din al doilea motiv, nicidecum din primul.

În cazul numelui fictiv (adică diferit de acela al autorului), dat unui personaj care îşi istoriseşte viaţa, se întîmplă ca cititorul să aibă motive să creadă că istoria trăită de către personaj este întocmai cu cea a autorului: fie prin confruntare cu alte texte, fie întemeindu-se pe informaţiile exterioare, fie chiar prin lectura povestirii, al cărei aspect de ficţiune sună fals (ca atunci cînd cineva vă spune: „Eu aveam un foarte bun prieten căruia i s-a întîmplat..." şi se pune în situaţia de a vă povesti istoria acestui prieten cu o convingere cu totul personală). Am avea toate motivele din lume să credem că povestea este întocmai aceeaşi, însă e la fel de posibil ca textul produs astfel să fie o autobiografie: aceasta presupune în primul rînd o *identitate asumată* la nivelul enunţării şi, absolut secundar, *o similitudine* produsă la nivelul enunţului.

---

[1] *Ma dernière mémoire*, I, *Un faubourg de Toulouse*, 1907-1927, ed. Gallimard, 1971, pp. 82-83.

Aceste texte ar intra, prin urmare, în categoria „romanului autobiografic": voi numi astfel toate textele de ficțiune în care cititorul poate avea motive să bănuiască, pornind de la asemănări pe care crede că le ghicește, ca există identitate a autorului și *a personajului*, chiar dacă autorul a ales să tăgăduiască această identitate sau, cel puțin, să n-o afirme. Astfel definit, romanul autobiografic înglobează la fel de bine povestirile personale (identitate a naratorului și a personajului), cît și povestirile „impersonale" (personaje desemnate la persoana a treia); el se definește la nivelul conținutului său. Spre deosebire de autobiografie, el comportă *grade*. „Asemănarea" presupusă de cititor poate merge de la un vag „aer de familie" între personaj și autor, pînă la cvasi-transparența care face să se spună că este „în întregime aidoma" lui. Astfel, în legătură cu *Anul crabului* (1972) de Olivier Todd, un critic a scris că „toată cartea se dezvăluie în chip obsesiv autobiografică, îndărătul pseudonimelor transparente[1]". Autobiografia nu comportă grade: este totul sau nimic.

Se vede, în aceste distincții, cît de important este să se utilizeze un vocabular limpede definit. Criticul vorbea de „pseudonim" în legătură cu numele eroului: pentru mine, pseudonimul nu are importanță decît în calitate de nume de autor. Eroul poate semăna oricît de mult cu autorul: atîta timp cît nu poartă numele său, nu există, de fapt, nimic. Cazul *Anului crabului* este, din acest punct de vedere, exemplar. Sub titlul cărții stă scris *roman*; eroul lui Olivier Todd se numește Ross. Dar pe coperta a IV-a, un text al editorului asigură cititorul că Todd este Ross. Abil procedeu publicitar, dar care nu schimbă nimic. Dacă Ross este Todd, de ce poartă el un alt nume? Dacă era el, cum se face că nu *a spus-o*? Dacă autorul lasă cu cochetărie să se înțeleagă acest lucru sau dacă cititorul îl ghicește fără voia lui, puțin interesează. Autobiografia nu este un joc de ghicire, este tocmai contrariul. Lipsește aici esențialul, ceea ce eu am propus să se numească *pactul autobiografic*.

Trecînd de la persoana întîi la numele propriu, iată-mă, prin urmare, determinat să rectific ceea ce scriam în *l'Autobiographie*

---

[1] Bertrand Poirot-Delpech, în *Le Monde*, 13 Octombrie 1972.

en France: „Cum se deosebește autobiografia de romanul autobiografic? Trebuie să mărturisim că nu există *nici o diferență*, dacă avem în vedere planul analizei interne a textului. Toate procedeele pe care autobiografia le utilizează pentru a ne convinge de autenticitatea povestirii sale, romanul poate să le imite și, adesea, chiar le-a imitat." Acest fapt era corect cît timp se mărginea la text, mai puțin la pagina titlului; de îndată ce o înglobăm în text, cu numele autorului, dispunem de un criteriu textual general, identitatea *numelui* (autor – narator – personaj). Pactul autobiografic este afirmarea, în text, a acestei identități, trimițînd în ultimă instanță la *numele* autorului de pe copertă.

Formele pactului autobiografic sînt foarte diverse: dar toate manifestă intenția de a onora *semnătura*. Cititorul va putea să conteste asemănarea, dar niciodată identitatea. Se știe cît de mult ține fiecare la numele său.

O ficțiune autobiografică poate fi „exactă", personajul semănînd cu autorul; o autobiografie poate fi „inexactă", personajul prezentat deosebindu-se de autor: sînt probleme de fapt (noi lăsăm încă deoparte problema lui a ști *cine* va judeca asemănarea și cum) – care nu schimbă cu nimic problemele *de drept*, adică tipul de contract încheiat între autor și cititor. Se vede, de altfel, importanța contractului, în aceea că el determină, în fond, atitudinea cititorului: dacă identitatea nu este afirmată (cazul ficțiunii), cititorul va căuta să stabilească asemănări, în pofida autorului, dacă ea este afirmată (cazul autobiografiei), cititorul va avea tendința de a căuta diferențele (erori, deformări etc.). În fața unei povestiri de tip autobiografic, cititorul are adesea tendința de a se purta ca un copoi, cu alte cuvinte, de a căuta rupturile contractului (oricare ar fi contractul). De aici s-a născut mitul romanului „mai adevărat" decît autobiografia: resimțim mereu mai autentic și mai profund ceea ce am crezut că găsim în spatele textului, în pofida autorului. Dacă Olivier Todd ar fi prezentat *Anul crabului* ca autobiografia sa, oare critica noastră ar fi fost sensibilă la faliile, la lipsurile, la aranjamentele povestirii sale? – Aceasta înseamnă că toate problemele care vizează *fidelitatea* (problemă a „asemănării") depind, în ultimă instanță, de problema *autenticității* (problemă a identității) care ea însăși se exprimă în jurul numelui propriu.

Identitatea de nume între autor, narator şi personaj poate fi stabilită în două moduri:

1) *Implicit*, la nivelul legăturii autor – narator, cu prilejul *pactului autobiografic;* acesta poate lua două forme:

a) utilizarea *titlurilor,* nelăsînd nici o îndoială asupra faptului că persoana întîi trimite la numele autorului (*Istoria vieţii mele, Autobiografie* etc.); b) *secţiunea iniţială* a textului, în care naratorul îşi ia angajamentul faţă de cititor, comportîndu-se ca şi cînd el este autorul, astfel încît cititorul nu are nici o îndoială asupra faptului că „eu" trimite la numele de pe copertă, chiar dacă numele nu este repetat în text.

2) *Evident*, la nivelul numelui pe care naratorul – personaj şi-l atribuie în povestire şi care este identic cu acela al autorului de pe copertă.

Este necesar ca identitatea să fie stabilită cel puţin prin unul din aceste două mijloace; se întîmplă adesea ca ea să fie stabilită prin ambele în acelaşi timp.

Simetric pactului autobiografic, s-ar putea ridica problema *pactului romanesc,* care ar avea el însuşi două aspecte: *practică evidentă a non-identităţii* (autorul şi personajul nu poartă acelaşi nume), *atestare de ficţionalitate* (este, în general, subtitlul *roman* care îndeplineşte, azi, această funcţie pe copertă; de notat că *roman,* în terminologia actuală, implică pact romanesc, în timp ce *povestire* este nedeterminată şi compatibilă cu un pact autobiografic). Se va obiecta poate că romanul are posibilitatea de *a imita* pactul autobiografic: romanul din secolul al XVIII-lea nu s-a constituit imitînd formele diferite ale literaturii intime (memorii, scrisori şi, în secolul al XIX-lea, jurnal intim)? Dar această obiecţie nu rezistă, dacă ne gîndim că imitaţia nu poate să conducă pînă la termenul ultim, adică la *numele autorului*. Putem întotdeauna simula că producem, că publicăm autobiografia cuiva, pe care căutăm astfel s-o facem să treacă drept reală; atîta timp cît acest cineva nu este *autorul*, singurul responsabil al *cărţii*, nu este nimic de făcut. Cazurile de înşelătorie literară ar fi singurele care ar scăpa, aşadar, acestui criteriu: ele sînt nespus de rare – şi această raritate nu este datorată respectului pentru numele cuiva sau temerii de sancţiuni. Cine m-ar împiedica să scriu autobiografia unui personaj imaginar şi

s-o public sub numele său, de asemenea, imaginar? Este de semnalat ceea ce, într-un domeniu puțin diferit, MacPherson a creat sub numele Ossian! – Acest lucru este rar, pentru că există puțini autori care să fie capabili să renunțe la *propriul lor nume*. Ca dovadă că aceeași înșelătorie a lui Ossian a fost efemeră, de vreme ce noi știm cine este autorul, de vreme ce MacPherson nu s-a putut opri să-și dezvăluie numele (ca adaptator) în titlu!

O dată aceste definiții prezentate, putem clasifica toate cazurile posibile, făcînd să funcționeze două criterii: raportul dintre numele personajului și numele autorului, natura pactului încheiat de către autor. Pentru fiecare dintre aceste criterii, sînt posibile trei situații. Personajul 1) are un nume diferit de acela al autorului; 2) nu are nume; 3) are același nume ca autorul; pactul este 1) romanesc; 2) absent; 3) autobiografic. Articulînd aceste două criterii, se obțin, teoretic, combinații noi: în realitate, numai șapte sînt posibile, fiind excluse prin definiție coexistența identității numelui și a pactului romanesc, aceea a diferenței dintre nume și a pactului autobiografic.

Numele personajului → / *Pact* ↓	≠ nume al autorului	= 0	= nume al autorului
romanesc	1 a ROMAN	2 a ROMAN	
= 0	1 b ROMAN	2 b Nedeterminat	3 a AUTOBIO.
autobiografic		2 c AUTOBIO.	3 b AUTOBIO.

Tabloul de mai sus oferă o grilă a combinațiilor posibile; numele indicate sînt acelea ale descrierii care urmează; în

fiecare caz de mai jos, avem efectul pe care combinația îl produce asupra cititorului. Se înțelege de la sine că acest tablou se aplică doar povestirilor „autodiegetice".

1. *Nume al personajului ≠ nume al autorului.* Acest fapt singur exclude posibilitatea autobiografiei. Interesează puțin, în consecință, dacă are sau nu, în plus, atestare de ficționalitate (1*a* sau 1*b*). Chiar dacă istoria este prezentată ca autentică (manuscris autobiografic pe care autorul-editor l-ar fi găsit în podul casei etc.) sau dacă ea este prezentată drept fictivă (și crezută autentică, raportată la autor, de către cititor), – orice s-ar întîmpla, nu există identitate a autorului, a naratorului și a eroului.

2. *Nume al personajului* = 0: este cazul cel mai complex, pentru că este nedeterminat. Totul depinde, în cazul acesta, de pactul încheiat de către autor. Trei cazuri sînt posibile:

a) *Pact romanesc* (natura „ficțiunii" cărții este indicată pe copertă): povestirea autodiegetică este, în cazul acesta, atribuită unui narator fictiv. Cazul trebuie că este puțin frecvent – nici un exemplu nu vine imediat în minte. Am fi tentați să evocăm *În căutarea timpului pierdut,* dar, pentru două motive, această ficțiune nu corespunde pe de-a întregul cazului nostru: pe de-o parte, pactul romanesc nu este indicat prea limpede la începutul cărții, astfel încît nenumărați cititori s-au înșelat confundînd autorul Proust cu naratorul; pe de altă parte, este adevărat că naratorul-personaj nu are nici un nume – cu excepția unei singure dăți în care, în același enunț, ne este propusă ca ipoteză să dăm naratorului același prenume ca al autorului (enunț care nu se poate raporta decît la autor, căci cum ar cunoaște un narator fictiv numele autorului său?), și unde ne este astfel semnalat că autorul nu este naratorul. Această bizară intruziune de autor funcționează, simultan, ca pact romanesc și ca indice autobiografic, și plasează textul într-un spațiu ambiguu[1].

b) *Pact* = 0: nu numai că personajul n-are nume, dar autorul nu încheie nici un pact, – nici autobiografic, nici romanesc.

[1] „Îl regăsea cuvîntul, ea spunea: «Al meu» sau «Dragul meu», urmat unul sau celălalt de prenumele meu, ceea ce, oferind naratorului același prenume ca al autorului acestei cărți, a dat: «Marcel al meu», «Dragul meu Marcel»". *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, vol. III, p. 75. Ocurența de la pagina 157 nu este decît o repetiție.

Indeterminarea este totală. Exemplu: *La Mère et l'Enfant* de Charles-Louis Philippe. În timp ce personajele secundare au nume, mama şi copilul nu au nici un nume de familie, iar copilul, nici un prenume. Se poate presupune că este vorba de doamna Philippe şi fiul ei, dar acest fapt nu este scris nicăieri. Mai mult, naraţiunea este ambiguă (este vorba de un imn general dedicat copilăriei sau de povestea unui copil deosebit?), locul şi epoca sînt foarte vagi şi nu se ştie cine este adultul care vorbeşte despre această copilărie. Cititorul, în funcţie de dispoziţia sa, ar putea să o citească în registrul pe care îl preferă.

c) *Pact autobiografic:* personajul nu are nume în povestire, dar autorul se declară explicit identic naratorului (şi, deci, personajului, de vreme ce povestirea este autodiegetică), într-un pact iniţial. Exemplu: *Istoria ideilor mele* de Edgar Quinet; pactul, inclus în titlu, este explicitat într-o lungă prefaţă, semnată Edgar Quinet. În toată povestirea, numele nu va apărea nici măcar o singură dată: dar, prin intermediul pactului, „eu" trimite întotdeauna la Quinet.

3. *Nume al personajului = nume al autorului.* Acest fapt exclude posibilitatea ficţiunii. Chiar dacă povestirea este, din punct de vedere istoric, complet falsă, ea va fi de ordinul *minciunii* (care este o categorie „autobiografică") şi nu al ficţiunii. Se pot distinge două cazuri:

a) *Pact = 0* (prin pact înţelegem pactul titlului sau pactul liminar): cititorul constată identitatea autor–narator–personaj, deşi ea nu face obiectul nici unei declaraţii solemne. Exemplu: *Cuvintele* de Jean-Paul Sartre. Nici titlul, nici începutul nu semnalează că este vorba de autobiografie. Cineva povesteşte istoria unei familii. Pagina 14 (ediţie Folio) naratorul intervine pentru prima oară în mod explicit în povestire („*Mă intrigă: eu ştiu* că el, a rămas celibatar...", sau „Ea îl iubea, *cred*..."); pagina 15, în poveste apare doctorul *Sartre*, care, pagina 16, are un nepot: „pe mine". Prin nume, surprindem astfel identitatea personajului, a naratorului şi a autorului al cărui nume se etalează deasupra titlului: Jean-Paul Sartre. Şi, dacă este vorba chiar despre autorul celebru şi nu de un omonim, acest fapt este dovedit chiar de text, al cărui narator îşi atribuie, pagina 48,

Muştele, Drumurile libertăţii şi *Sechestraţii din Altona*, şi pagina 211, *Greaţa*. Istoria însăşi ne va oferi aspectele cele mai diverse ale acestui nume, începînd de la reveria asupra gloriei: „Acest mic Sartre îşi cunoaşte misiunea: dacă ar dispărea, Franţa nu ştie ce ea ar pierde" (p. 80), pînă la deformările familiare (şi familiale) ale prenumelui: „André crede că Poulou face nazuri" (p. 188).

Vom putea judeca acest criteriu total contingent. Ocurenţa numelui propriu în povestire se produce adesea la multă vreme după începutul cărţii, în legătură cu un episod minor despre care se înţelege bine că ar putea dispărea din text, fără ca aspectul său global să se schimbe: astfel, în autobiografia lui J. Green, *Partir avant le jour* (Grasset, 1963), abia la pagina 107, într-o anecdotă despre împărţirea premiilor, apare numele. Adesea, chiar această ocurenţă a numelui în text este unică şi aluzivă. Este cazul în *l'Age d'homme*, unde Michel se citeşte pe dos Micheline[1]; e adevărat că, practic întotdeauna, el apare. În general, pactul autobiografic nu menţionează numele: numele nostru ne este atît de evident şi, în plus, va figura pe copertă. Acest caracter ineluctabil al numelui face ca, în acelaşi timp, să nu fie niciodată obiectul unei declaraţii solemne (*autorul*, prin faptul însuşi că este autor, se presupune întotdeauna mai mult sau mai puţin cunoscut cititorului), ci să sfîrşească întotdeauna prin a reapărea în povestire. La urma urmelor, acest nume însuşi poate fi dezvăluit sau, în măsura în care e vorba aproape întotdeauna de un nume de autor, implicat prin faptul că naratorul îşi atribuie operele autorului (dacă Quinet nu se numeşte pe sine, numeşte lucrările sale, ceea ce e acelaşi lucru).

b) *Pact autobiografic:* este cazul cel mai frecvent (căci foarte adesea, pentru a nu figura la începutul cărţii în mod solemn, pactul figurează totuşi, dispersat şi repetat, în tot textul).

Exemplu: *Confesiunile lui Jean Jacques Rousseau:* pactul figurează încă din titlu, este dezvoltat în preambul şi confirmat de-a lungul textului prin utilizarea lui „Rousseau" şi „Jean-Jacques".

[1] Michel Leiris, *L'Age d'homme*, col. „Folio", 1973, p. 174.

Voi numi, aşadar, aici „autobiografii" textele care intră în cazurile *2c, 3a, 3b;* pentru restul, citim ca romane textele care intră în cazurile *1a, 1b, 2a;* şi, potrivit dispoziţiei noastre, categoria *2b* (dar fără a ne ascunde că sîntem *noi* cei care alegem).

În acest tip de clasificare, reflectarea asupra cazurilor limită este întotdeauna instructivă, mai elocventă decît descrierea a ceea ce vine de la sine. Soluţiile pe care le decretez imposibile sînt ele cu adevărat astfel? Două domenii sînt aici de explorat: în primul rînd, problema a două careuri vide ale tabelului de mai sus, după aceea problema *autorului* anonim.

– *Careurile vide*: a) Eroul unui roman, declarat astfel, poate avea acelaşi nume cu autorul? Nimic nu ar împiedica acest lucru, şi este poate o contradicţie internă din care s-ar putea scoate efecte interesante. Dar, în practică, nici un exemplu despre o astfel de cercetare nu ne vine în minte. Şi dacă o astfel de situaţie ni se dezvăluie totuşi, cititorul are impresia că există acolo o eroare: astfel, autobiografia lui Maurice Sachs, *Sabatul*, fusese publicată în 1946 la Corrêa, cu subtitlul *Souvenirs d'une jeunesse orageuse*; ea a fost reeditată în 1960, la Gallimard (şi reluată în 1971 în colecţia *Livre de Poche*) cu subtitlul *roman*: cum povestirea este făcută de către Sachs în numele său propriu (el dă, în afara pseudonimului, şi veritabilul său nume: Ettinghausen), iar responsabilitatea subtitlului aparţine în chip vădit editorului, cititorul sesizează eroarea; b) Într-o autobiografie *declarată*, personajul poate avea un nume diferit de cel al autorului (problema pseudonimului lăsată deoparte)? Aceasta nu se vede cîtuşi de puţin[1]; şi dacă, printr-un efect de artă, un autobiograf ar alege

[1] În ciuda aparenţelor, acesta nu este cazul *Vieţii lui Henry Brulard* a lui Stendhal. Acest text pune probleme foarte delicate, prin faptul că este neterminat şi nepregătit pentru o publicare imediată. În consecinţă, este greu de decis dacă Henry Brulard este un pseudonim de autor sau doar un nume de personaj, de vreme ce textul n-a luat niciodată forma unui manuscris conceput pentru editare: titlurile umoristice erau concepute, nu pentru *editare*, ci pentru „MM. al Poliţiei", – în caz de surpriză; subtitlul, „Roman imitat după *Vicarul de Wakefield*", are aceeaşi funcţie de înşelătorie burlescă. Faptul că este vorba de o veritabilă autobiografie, provizoriu „camuflată", apare într-o manieră evidentă la lectura textului însuşi. Numele de Brulard nu este menţionat decît de trei ori în text (*Œuvres intimes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1955, p. 6, 42 şi 250): în legătură cu aceste trei ocurenţe, două arată camuflajul: p. 6, Brulard este

această formulă, cititorului i-ar rămîne întotdeauna îndoieli: nu citeşte el pur şi simplu un roman? În aceste două cazuri, observăm, dacă contradicţia internă ar fi în chip voluntar aleasă de către un autor, ea n-ar ajunge niciodată într-un text care s-ar citi ca o autobiografie; nici măcar ca un roman; ci ca un joc pirandellian de ambiguitate. După cunoştinţa mea, este un joc pe care nu-l jucăm practic niciodată în realitate.

În tabelul de mai sus, diagonala ascendentă, care cuprinde cele două careuri vide şi careul central, trasează o zonă de indeterminare (de la „nici unul, nici altul" al careului central la „amîndouă deodată" al careurilor vide):

– *Autorul anonim:* acest tabel presupune că autorul are un nume; ar trebui, aşadar, luat în considerare un al doilea caz: cazul autorului anonim. Dar acest caz (cu subdiviziunile pe care le-ar crea, după cum personajul are un nume sau nu, sau în funcţie de faptul că *un editor* încheie în locul autorului absent cutare sau cutare pact cu cititorul, – acest caz este, în consecinţă, exclus prin definiţie, autorul unei autobiografii neputînd fi anonim. Dacă dispariţia numelui autorului este datorată unui fenomen accidental (manuscris regăsit într-un pod al casei, inedit şi nesemnat), atunci: fie într-un loc oarecare al textului, naratorul se numeşte, şi o cercetare istorică elementară permite să se afle dacă este vorba despre o persoană reală, dat fiind că, prin definiţie, o autobiografie povesteşte o istorie datată şi situată; fie naratorul-personaj nu se numeşte, şi este vorba sau de un text intrînd în categoria *2b*, sau, desigur, de o simplă ficţiune. Dacă anonimatul este intenţional (text publicat), cititorul este în stare de legitimă neîncredere. Textul poate părea adevărat, poate oferi tot felul de precizări verificabile sau verosimile, poate suna just – adevărul este că toate acestea se imită. Cel mult, ar fi un fel de caz extrem, analog categoriei *2b*. Totul se bazează pe

---

împovărat cu numele de Beyle; p. 250, cele „şapte litere" ale lui Brulard erau mai întîi *cinci*; şi, în tot acest pasaj savuros, Bernard este pentru Brulard ceea ce Brulard este pentru Beyle. Restul timpului, numele de familie este reprezentat prin „B." (care poate să se aplice indiferent lui Beyle sau lui Brulard), dar, la fel de simplu, şi prin Beyle, ceea ce semnează autobiografia (p. 60, 76, 376) sau prin S. (Stendhal) (p. 247), care este acelaşi lucru.

decizia cititorului. Vom avea o idee despre complexitatea problemei citind, de exemplu, *Mémoires d'un vicaire de campagne, écrits par lui-même* (1841), atribuite abatelui Epineau, pe care misiunea sa ecleziastică l-ar fi constrîns să-şi păstreze în chip provizoriu anonimatul[1].

Desigur, declarînd imposibilă o autobiografie anonimă, nu fac decît să enunţ un corolar al definiţiei mele şi nu s-o „*dovedesc*". Fiecare este liber să declare acest lucru posibil, dar va trebui atunci să pornească de la o altă definiţie. Se vede că aici, totul ţine, pe de o parte, de legătura pe care o stabilesc, prin intermediul noţiunii de *autor*, între persoană şi nume; pe de altă parte, de faptul că am ales, pentru a defini autobiografia, perspectiva cititorului. Pentru oricare cititor, un text cu alură autobiografică, care nu este asumat de nimeni, seamănă ca două picături de apă cu o ficţiune.

Dar mă gîndesc că această definiţie, departe de a fi arbitrară, pune în lumină esenţialul. Ceea ce defineşte autobiografia pentru acela care o citeşte este, înainte de toate, un contract de identitate, confirmat de numele propriu. Şi aceasta este adevărat, de asemenea, şi pentru acela care scrie textul. Dacă scriu povestea vieţii mele fără să-mi spun numele, cum va şti cititorul că era *a mea*? Este imposibil ca vocaţia autobiografică şi pasiunea anonimatului să coexiste în aceeaşi fiinţă.

Distincţiile propuse aici, atenţia acordată numelui propriu au, aşadar, o mare importanţă, în plan practic, ca criterii de clasament; în plan teoretic, ele impun mai multe serii de reflecţii cărora nu voi face altceva decît să le evoc trăsăturile.

a) *Autor şi persoană*: autobiografia este genul literar care, prin însuşi conţinutul său, marchează cel mai bine confuzia autorului şi a persoanei, confuzie pe care se întemeiază toată practica şi problematica literaturii occidentale, începînd de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. De unde *pasiunea numelui propriu*, care depăşeşte simpla „vanitate de autor", de vreme ce, prin intermediul ei, persoana însăşi îşi revendică existenţa. Subiectul profund al autobiografiei este numele propriu. Ne

[1] Aceste *Memorii* anonime sînt, în a doua ediţie (1843), prefaţate de către A. Aumétayer. Această prefaţă duce la paroxism ambiguitatea.

gîndim la acele desene ale lui Hugo, etalînd propriul său nume în litere giganteşti peste un peisaj în clar-obscur. Dorinţa de glorie şi de eternitate, demistificată atît de crud de Sartre, în *Cuvintele*, se bazează în întregime pe *numele propriu*, devenit nume de autor. Ne imaginăm azi posibilitatea unei literaturi *anonime?* Valéry visa la ea acum cincizeci de ani. Dar se pare că nu a intenţionat el însuşi s-o practice, de vreme ce a ajuns la Academie. El şi-a permis doar gloria de a visa la anonimat... Grupul *Tel Quel*, punînd în discuţie noţiunea de autor (înlocuind-o cu cea de „scriptor"), ajunge la acelaşi sens, dar nic reprezentanţii acestuia nu îl pun în practică.

b) *Persoană şi limbaj:* am văzut mai sus că puteam în mod legitim să ne întrebăm, în legătură cu „persoana întîi", dacă era persoana psihologică (concepută în chip naiv ca exterioară limbajului), care se exprima servindu-se de persoana gramaticală ca de un instrument, sau dacă persoana psihologică nu era un *efect* al enunţării înseşi. Cuvîntul „persoană" contribuie la ambiguitate. Dacă nu există persoană în afara limbajului, întrucît limbajul este celălalt, ar trebui să ajungem la ideea că discursul autobiografic, departe de a trimite, aşa cum fiecare îşi imaginează, la „eu!" comercializat într-o serie de nume proprii, ar fi dimpotrivă un discurs alienat, o voce mitologică de care fiecare ar fi posedat. Evident, autobiografii sînt în general mult mai departe de problemele eroului beckettian din *l'Innommable*, întrebîndu-se cine spune „eu" în el: dar această nelinişte se nivelează în cîteva cărţi, ca de exemplu *le Traître* de Gorz –, sau, mai degrabă, în modul de transcripţie pe care a făcut-o Sartre (*Des rats et des hommes*). Sub numele de „vampir", Sartre desemnează aceste voci care ne posedă. Vocea autobiografică face, fără îndoială, parte din ele. S-ar deschide atunci – toată psihologia şi mistica individului demistificate – o analiză a discursului subiectivităţii şi a individualităţii ca mit al civilizaţiei noastre. Fiecare simte bine, de altfel, pericolul acestei indeterminări a persoanei întîi şi nu este întîmplător dacă încercăm să o neutralizăm, fondînd-o pe numele propriu.

c) *Nume propriu şi corp-propriu:* achiziţia numelui propriu este, fără îndoială, în istoria individului, o etapă tot atît de importantă ca stadiul oglinzii. Această achiziţie se sustrage memoriei

şi autobiografiei, care nu poate povesti decît botezurile secunde şi inverse care sînt pentru un copil acuzaţiile care îl fixează într-un rol printr-un calificativ: „hoţ" pentru Genet, „evreu" pentru Albert Cohen (*O vous frères humains*, 1972). Numele primit şi asumat, care este numele tatălui, şi, desigur, prenumele, care vă distinge de el, sînt fără îndoială datele capitale ale istoriei *eului*. Ca dovadă că numele nu ne este niciodată indiferent, fie că îl adorăm sau că-l detestăm, fie că acceptăm să-l primim de la celălalt sau că preferăm să nu-l primim decît de la sine: aceasta poate ajunge pînă la un sistem generalizat de joc sau eschive, ca la Stendhal[1], în valorizarea prenumelui, ca la Jean-Jacques (Rousseau); şi, într-un chip mai banal, în toate aceste jocuri ale hazardului, ale societăţii sau ale intimităţii, în legătură cu cele cîteva litere în care fiecare crede, instinctiv, că este depusă esenţa fiinţei sale. Jocuri asupra ortografiei şi sensului: nenorocirea de a se numi François Nourissier, de exemplu[2]; asupra sexului: Michel sau Micheline Leiris (*cf.* notă p. 31)? Prezenţă a numelui în vocea celor care l-au pronunţat: „Ah, Rousseau, eu vă credeam un bun caracter", spunea Marion. Meditaţie copilărească asupra arbitrariului numelui şi căutarea unui al doilea nume, care să fie esenţial, ca la Jacques Madaule[3]. Istorie a numelui însuşi, stabilită adesea aproape fastidios după placul cititorului în aceste preambuluri sub formă de arbore genealogic.

Pentru a distinge ficţiunea de autobiografie, cînd căutăm, aşadar, să stabilim la ce trimite „eul" povestirilor personale, nu este nici o nevoie de a regăsi un imposibil în-afara-textului: textul însuşi oferă marginii sale extreme acest termen ultim, numele propriu al autorului, în acelaşi timp textual şi, indubitabil, referenţial. Dacă această referinţă pare indubitabilă, este pentru că ea se întemeiază pe două instituţii sociale: starea civilă (convenţie interiorizată de către fiecare, încă din prima copilărie)

[1] Cf. Jean Starobinski, „Stendhal pseudonyme", în *L'Œil vivant*, ed. Gallimard, 1961.

[2] François Nourissier, *Un petit bourgeois*, col. „Livre de Poche", 1969, pp. 81-84.

[3] Jacques Madaule, *L'Interlocuteur*, ed. Gallimard, 1972, pp. 34-35

şi contractul de editare; nu există, atunci, nici un motiv să ne îndoim de identitate.

COPIE CONFORMĂ

Identitate nu înseamnă asemănare.

Identitatea este un *fapt* sesizat imediat – acceptat sau refuzat, la nivelul enunțării; asemănarea este un *raport*, subiect pentru discuții și nuanțe infinite, stabilit pornind de la enunț.

Identitatea se definește plecînd de la trei termeni: autor, narator și personaj. Narator și personaj sînt figurile la care trimit, *în interiorul textului*, subiectul enunțării și subiectul enunțului; autorul, reprezentat la marginea textului prin numele său, este, așadar, referentul la care trimite, prin pactul autobiografic, subiectul enunțării.

De îndată ce este vorba despre *asemănare*, sîntem obligați să introducem un al patrulea termen, simetric, dinspre partea enunțului, un referent extratextual pe care l-am putea numi prototipul sau, mai bine, *modelul*.

Reflecțiile mele asupra identității m-au determinat să deosebesc mai cu seamă romanul autobiografic de autobiografie; pentru asemănare, opoziția cu *biografia* care va avea nevoie de precizare. În cele două cazuri, de altfel, vocabularul este sursă de erori: „roman autobiografic" este prea aproape de cuvîntul „autobiografie", el însuși prea aproape de cuvîntul „biografie", pentru ca să nu genereze confuzii. Autobiografia nu este, după cum o indică numele său, biografia unei persoane scrise de către ea însăși? Avem așadar tendința de a o percepe ca fiind un caz particular al biografiei și de a-i aplica problematica „istoricizantă" a acestui gen. Foarte mulți autobiografi, scriitori amatori sau confirmați, cad în chip naiv în această capcană: și aceasta pentru că iluzia este necesară funcționării genului.

Prin opoziție cu toate formele de ficțiune, biografia și autobiografia sînt texte *referențiale:* la fel ca discursul științific sau istoric, ele pretind să aducă o informație asupra unei „rea-

lităţi" exterioare textului, şi, prin urmare, să se supună unei probe de *verificare*. Scopul lor nu este simpla verosimilitate, ci adevărata asemănare. Nu „efectul de real", ci imaginea realului. Toate textele referenţiale comportă, aşadar, ceea ce eu voi numi un *„pact referenţial"*, implicit sau explicit, în care sînt incluse o definiţie a cîmpului realului vizat şi un enunţ al modalităţilor şi al gradului de asemănare pe care textul îl pretinde.

Pactul referenţial, în cazul autobiografici, este în general coextensiv pactului autobiografic, dificil de disociat exact, ca subiectul enunţării şi cel al enunţului la persoana întîi. Formula ar fi nu doar „Eu subsemnatul", ci „Eu jur să spun adevărul, tot adevărul, numai adevărul". Jurămîntul ia rar o formă atît de abruptă şi totală: este o dovadă suplimentară de onestitate, aceea de a o limita la *posibil* (adevărul, aşa cum îmi apare, în măsura în care pot să-l cunosc etc., făcînd parte din inevitabilele uitări, erori, deformări involuntare etc.) şi de a semnala în chip explicit *cîmpul* la care acest jurămînt se aplică (adevărul asupra unui anume aspect al vieţii mele, neangajîndu-mă cu nimic asupra altuia).

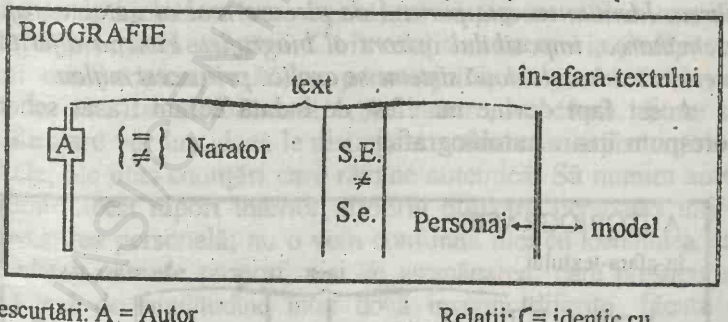
Vedem acum ce face să semene acest pact cu cel pe care îl încheie orice istoric, geograf, jurnalist cu cititorul său; dar trebuie să fim naivi pentru a nu vedea, în acelaşi timp, diferenţele. Noi nu vorbim despre dificultăţile practicate de proba de *verificare*, în cazul autobiografici: de vreme ce autobiograful ne povesteşte tocmai – acolo este interesul povestirii sale – ceea ce numai el ne poate spune. Studiul biografic permite uşor să se strîngă alte informaţii şi să se determine gradul de exactitate al povestirii. Diferenţa nu este acolo: ea rezidă în faptul, destul de paradoxal, că această exactitate nu are o importanţă capitală. În autobiografie, este indispensabil ca pactul referenţial să fie *încheiat* şi *respectat*: dar nu este necesar ca rezultatul să fie de ordinul unei asemănări stricte. Pactul referenţial poate fi, după criteriile cititorului, nerespectat, fără ca valoarea referenţială a textului să dispară (dimpotrivă), – ceea ce nu este cazul pentru textele istorice şi jurnalistice.

Acest paradox aparent ţine, firește, de confuzia pe care am întreţinut-o pînă aici, urmînd exemplul majorităţii autorilor şi

criticilor, între biografie şi autobiografie. Pentru a o risipi, trebuie să restituim acest al patrulea termen care este *modelul*.

Prin „model", înţeleg realul cu care enunţul pretinde *să semene*. Cum poate un text „să semene" cu o viaţă este o întrebare pe care biografii şi-o pun rar şi pe care o consideră întotdeauna implicit rezolvată. „Asemănarea" poate să se situeze la două niveluri: la modul negativ – şi la nivelul elementelor povestirii –, intervine criteriul *exactităţii*; la modul pozitiv – şi la nivelul totalităţii povestirii –, intervine ceea ce noi vom numi *fidelitatea*. Exactitatea se referă la *informaţie*, fidelitatea la *semnificaţie*. Faptul că semnificaţia nu poate fi produsă decît prin tehnicile povestirii şi prin intervenţia unui sistem de explicare, implicînd ideologia istoricului, nu-l împiedică pe biograf s-o conceapă ca fiind pe acelaşi plan cu exactitatea, în raport de asemănare cu realitatea extra-textuală la care face referire întregul text. Este cazul lui Sartre, care declară fără ruşine că biografia sa despre Flaubert este un „roman adevărat"[1]. Modelul, în cazul biografiei, este în consecinţă viaţa unui om „aşa cum a fost".

Putem aşadar construi, pentru a reprezenta demersul biografic, schema următoare, în care împărţirea pe *coloane* diferenţiază textul şi în-afara-textului, iar împărţirea în *linii*, subiectul enunţării şi subiectul enunţului. Inclus în interiorul liniei de demarcaţie a textului şi a în-afara-textului, autorul, în poziţia marginală, care este cea a numelui său pe coperta cărţii.



Prescurtări: A = Autor
S.E. = Subiect al enunţării
S.e.= Subiect al enunţului

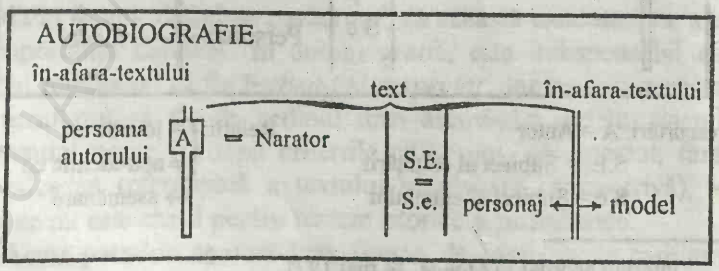
Relaţii: = identic cu
≠ non-identic cu
↔ asemănare

[1] Interviu acordat în *Monde*, 14 mai 1971.

Comentariu al schemei. În biografie, autorul şi naratorul sînt adesea legaţi printr-o relaţie de *identitate*. Această relaţie poate rămîne implicită sau nedeterminată, sau poate să se expliciteze, într-o prefaţă (ca, de exemplu, aceea a *Idiotului familiei*, în care biograful, Sartre, explică faptul că are unele socoteli de încheiat cu modelul său, Flaubert). Se poate, de altfel, întîmpla ca nici o relaţie de identitate să nu fie stabilită între autor şi narator. Important este că, dacă naratorul utilizează persoana întîi, aceasta nu se întîmplă niciodată pentru a vorbi despre personajul principal al povestirii: el este altcineva. De aceea, îndată ce este implicat, modul principal al povestirii este persoana a treia, ceea ce G. Genette numeşte naraţiunea heterodiegetică. Relaţia personajului (în text) cu modelul (referent din în-afara-textului) este, cu siguranţă, în primul rînd o relaţie de identitate, dar mai cu seamă de „*asemănare*". La drept vorbind, în cazul subiectului enunţului, relaţia de identitate nu are aceeaşi *valoare* ca pentru subiectul enunţării: ea este pur şi simplu un dat al enunţului, pe acelaşi plan cu celelalte, ea nu dovedeşte nimic, ea însăşi are nevoie de a fi dovedită prin asemănare.

Remarcăm deja aici ceea ce va opune în mod fundamental biografia şi autobiografia, anume ierarhizarea raporturilor de asemănare şi de identitate; în biografie, asemănarea trebuie să fondeze identitatea, în autobiografie, identitatea fondează asemănarea. Identitatea este punctul de plecare real al autobiografiei; asemănarea, imposibilul orizont al biografiei. Funcţia diferită a asemănării în cele două sisteme se explică prin acest mijloc.

Acest fapt devine manifest de îndată ce am trasat schema corespunzătoare autobiografiei:



Povestirea personală (autodiegetică) apare aici ca total ireductibilă la povestirea impersonală (heterodiegetică).

Într-adevăr, în cazul povestirii personale, ce semnifică semnul „egal" (=) care se găseşte între subiectul enunţării şi cel al enunţului? El implică, de fapt, *identitate*; şi această identitate, la rîndul său, antrenează o anumită formă de asemănare. Asemănare cu cine? Dacă este vorba despre o povestire făcută exclusiv la trecut, asemănarea personajului cu modelul ar putea fi considerată exclusiv, ca în biografie, ca un raport verificabil între personaj şi model; dar orice povestire la persoana întîi implică faptul că personajul, chiar dacă istorisim despre el aventuri îndepărtate, este în acelaşi timp persoana *actuală* care produce naraţiunea: subiectul enunţului este dublu, prin aceea că este inseparabil de subiectul enunţării; el nu redevine simplu, la limită, decît atunci cînd naratorul vorbeşte despre propria sa naraţiune actuală, niciodată în celălalt sens, pentru a desemna un personaj independent de orice narator actual.

Realizăm în cazul acesta că raportul desemnat prin „=" nu este deloc un raport *simplu*, ci mai curînd un *raport de raporturi*; el arată că naratorul este, pentru personaj (trecut sau actual), ceea ce autorul este pentru model; vedem că aceasta implică faptul că termenul ultim al adevărului (dacă ne gîndim în termeni de asemănare) nu mai poate fi fiinţa-în-sine a trecutului (în măsura în care un asemenea lucru există), ci fiinţa-pentru-sine, manifestată în prezentul enunţării. Că în relaţia sa cu istoria (îndepărtată sau cvasi-contemporană) a personajului, naratorul se înşală, minte, uită sau deformează –, iar eroare, minciună, uitare sau deformare vor lua, dacă le distingem, valoare de aspecte, printre altele, ale unei enunţări care rămîne autentică. Să numim autenticitate acest raport interior, propriu utilizării persoanei întîi în povestirea personală; nu o vom confunda nici cu identitatea, care trimite la numele propriu, nici cu asemănarea, care presupune o judecată de similitudine între două imagini diferite, făcută de către o terţă persoană.

Acest ocol era necesar pentru a sesiza insuficienţa schemei care se referă la autobiografie. Iluzia aparţine tuturor celor care pleacă de la problematica biografiei pentru a se gîndi la autobiografie. Construind schema biografiei, fusesem determinat, din

cauza non-identității naratorului și personajului, să disting *două „laturi"* pentru referința în-afara-textului, situînd la stînga autorul și la dreapta modelul. Faptul că era vorba de raporturi *simple* de identitate dinspre partea autorului și de asemănare dinspre partea modelului permitea o prezentare lineară. Pentru autobiografie, „referința" se face dintr-o singură parte (confuzie a autorului și a modelului) și raportul care articulează identitate și asemănare este, de fapt, un raport de raporturi, care nu se poate reprezenta linear.

Am avea, așadar, următoarele două formule:

Biografie: A este sau nu este N; P seamănă cu M.
Autobiografie: N îi este lui P ceea ce A îi este lui M.
(A = autor; N = narator; P = personaj; M = model)

Autobiografia, fiind un gen referențial, este, bineînțeles, supusă în același timp imperativului de asemănare, la nivelul modelului, dar aceasta nu reprezintă decît un aspect secundar. Faptul că *noi* judecăm că asemănarea nu este obținută este secundar, din momentul în care sîntem siguri că ea a fost vizată. Este mai puțin importantă asemănarea lui „Rousseau la vîrsta de 16 ani", reprezentat în textul *Confesiunilor,* cu Rousseau la 1728, „așa cum era el ", cît dublul efort al lui Rousseau în 1764 pentru *a zugrăvi*: 1) relația sa cu trecutul; 2) acest trecut, așa cum era el, cu intenția de a nu-l schimba cu nimic.

În cazul identității, cazul limită și excepțional, care confirma regula, era cel al *înșelătoriei*; în cazul asemănării, acesta va fi *mitomania:* adică, nu erorile, deformările, interpretările consubstanțiale elaborării mitului personal din orice autobiografie, ci substituirea unei istorii fără înconjur *inventate* și, *global*, fără raport de exactitate cu viața; ca și pentru înșelătorie, se întîmplă extrem de rar, și caracterul referențial atribuit povestirii este, în cazul acesta, pus în discuție printr-o anchetă de istorie literară. Dar, descalificată ca autobiografie, povestirea își va păstra în întregime interesul, ca fantasmă, la nivelul enunțului său, iar falsitatea pactului autobiografic, ca manifestare, va rămîne pentru noi revelatoare, la nivelul enunțării, a unui subiect cu intenție în primul rînd autobiografică, pe care noi vom continua s-o presupunem

dincolo de subiectul trucat. Să revenim, aşadar, la a analiza pe un alt plan, nu doar raportul biografie-autobiografie, ci roman-autobiografie, la a defini ceea ce am putea numi *spaţiul autobiografic*, şi efectele de *relief* pe care acesta le produce.

SPAŢIUL AUTOBIOGRAFIC

Trebuie acum să demonstrăm pe ce iluzie naivă se întemeiază teoria atît de răspîndită, potrivit căreia romanul ar fi mai adevărat (mai profund, mai autentic) decît autobiografia. Acest loc comun, ca toate locurile comune, nu are un autor; fiecare, rînd pe rînd, îi atribuie vocea sa. Astfel, André Gide: „Memoriile nu sînt niciodată decît pe jumătate sincere, oricît ar fi de mare preocuparea pentru adevăr: totul este întotdeauna mai complicat decît atunci cînd îl spunem. Poate chiar sîntem mai aproape de adevăr în roman[1]." Sau François Mauriac: „Dar aceasta înseamnă să cauţi scuze, ca să rămîn la un singur capitol al memoriilor mele. Adevăratul motiv al îîncezelii mele nu este oare că romanele noastre exprimă esenţialul din noi înşine? Doar ficţiunea nu minte; ea întredeschide, în legătură cu viaţa unui om, o intrare secretă prin care se strecoară, în afara oricărui control, sufletul său necunoscut[2]."

Albert Thibaudet a acordat locului comun forma universitară „comparaţiei", subiect ideal de dizertaţie, opunînd romanul (profund şi multiplu) şi autobiografia (superficială şi schematică)[3].

Voi arăta iluzia, pornind de la formularea propusă de către Gide, poate numai şi pentru faptul că opera sa deschide un incomparabil teren de demonstraţie. Să ne lămurim: eu nu vreau nicidecum să iau apărarea genului autobiografic şi să stabilesc adevărul propoziţiei contrare, anume că autobiografia ar fi cea mai adevărată, cea mai profundă etc. A inversa propoziţia lui Thibaudet nu ar prezenta nici un interes: în afară de a demonstra că este pe faţă sau pe dos, este întotdeauna *aceeaşi* propoziţie.

---

[1] André Gide, *Si le grain ne meurt*, col. „Folio", 1972, p. 278.

[2] François Mauriac, *Commencements d'une vie*, în *Écrits intimes*, Geneva-Paris, ed. La Palatine, 1953, p. 14.

[3] Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, ed. Gallimard, 1935, pp. 87-88.

Într-adevăr: în momentul în care, în *aparență*, Gide și Mauriac minimalizează genul autobiografic și glorifică romanul, ei fac *în realitate* cu totul altceva decît o comparație școlară, mai mult sau mai puțin contestabilă: ei desemnează spațiul autobiografic în care doresc să fie citit ansamblul operei lor. Departe de a fi o condamnare a autobiografiei, aceste fraze, citate adesea, sînt în realitate o formă indirectă a pactului autobiografic: ele stabilesc într-adevăr de ce ordin este adevărul ultim pe care îl vizează textele lor. În aceste judecăți, cititorul uită prea repede că autobiografia apare la două niveluri: simultan cu unul din cei doi *termeni* ai comparației, ea este *criteriul* care servește pentru comparație. Care este acest „*adevăr*" pe care romanul își permite să și-l apropie mai bine decît autobiografia, dacă nu adevărul personal, individual, intim, al autorului, adică exact ceea ce vizează orice proiect autobiografic? Dacă putem spune astfel, romanul este decretat mai adevărat tocmai în calitate de autobiografie.

Cititorul este astfel invitat să citească romanele nu doar ca *ficțiuni*, trimițînd la un adevăr al „naturii umane", ci și ca *fantasme* revelatoare ale unui individ. Voi numi această formă indirectă a pactului autobiografic *pactul fantasmatic*.

Dacă ipocrizia este un omagiu pe care viciul îl aduce virtuții, aceste judecăți sînt, în realitate, un omagiu pe care romanul îl aduce autobiografiei. Dacă romanul este mai adevărat decît autobiografia, atunci de ce Gide, Mauriac și mulți alții nu se mulțumesc să scrie doar romane? Punînd problema astfel, totul devine clar: dacă ei nu scriseseră și nu publicaseră *și* texte autobiografice, chiar „insuficiente", nimeni n-ar fi văzut vreodată de ce ordin era adevărul care trebuia căutat în romanele lor. Aceste declarații sînt așadar vicleșuguri, șiretlicuri, poate involuntare, dar foarte eficiente: ne sustragem acuzațiilor de vanitate și de egocentrism, cînd ne arătăm atît de lucizi în legătură cu limitele și insuficiențele autobiografiei noastre; și nimeni nu observă că, prin aceeași mișcare, extindem dimpotrivă pactul autobiografic, sub o formă *indirectă*, la ansamblul a ceea ce s-a scris. Lovitură dublă.

Lovitură dublă sau, mai degrabă, viziune dublă, – scriitură dublă, efect de *stereografie*, dacă pot risca acest neologism de întrebuințare.

Astfel pusă, problema își schimbă complet natura. Nu se mai pune problema să știm care ar fi cel mai adevărat, autobiografia sau romanul. Nici unul, nici altul; autobiografiei îi vor lipsi complexitatea, ambiguitatea etc.; romanului, exactitatea; ar fi așadar: unul mai mult decît altul? Mai curînd: unul *în raport* cu celălalt. Ceea ce devine revelator este spațiul în care se înscriu cele două categorii de texte și care nu este reductibil la nici unul din cele două. Efectul de relief obținut prin acest procedeu este ceea ce numesc, pentru cititor, a unui „spațiu autobiografic".

Din acest punct de vedere, opera lui Gide și aceea a lui Mauriac sînt tipice: amîndoi au organizat, este adevărat, din rațiuni diferite, un eșec spectacular al autobiografiei lor, obligîndu-și astfel cititorii să citească în registrul autobiografic tot restul producției lor narative. Cînd vorbesc de un eșec, nu emit o judecată de valoare asupra unor texte admirabile (Gide) sau stimabile (Mauriac), ci sînt mai cu seamă în asentimentul propriilor lor declarații și constat că *au ales* să lase autobiografia lor incompletă, fragmentată, cu lacune și deschisă[1].

Această formă de pact indirect este din ce în ce mai răspîndită. Altădată, cititorul era cel care, în ciuda tăgăduirilor autorului, lua inițiativa și responsabilitatea acestui tip de lectură; azi, autori și editori îl lansează, dimpotrivă, încă de la început în această direcție. Este revelator că Sartre însuși, care a avut la un moment dat intenția să continue *Cuvintele* sub forma unei ficțiuni, a reluat formula lui Gide: „Ar fi timpul să spun în sfîrșit adevărul. Dar nu-l voi putea spune decît într-o operă de ficțiune", și a explicitat astfel contractul de lectură pe care l-a sugerat cititorului său:

> Proiectam atunci să scriu o nuvelă în care aș fi vrut să strecor, într-o manieră indirectă, tot ceea ce voiam să spun, într-un fel de testament politic care ar fi fost continuarea autobiografiei mele și al cărei proiect îl abandonasem. Elementul de ficțiune ar fi fost foarte neînsemnat; eu aș fi creat un personaj căruia ar fi trebuit ca cititorul să poată să-i spună: *„Acest om, despre care este vorba, este Sartre"*. Ceea ce nu înseamnă că, pentru cititor, ar fi trebuit să existe coincidență a personajului și a autorului, ci că modalitatea cea mai bună de a înțelege personajul ar fi fost de a căuta acolo ceea ce venea din mine.[2]

---

[1] Vezi cev[illegible]ai încolo, [illegible] 182-219, „Gide și spațiul autobiografic".

[2] Intervi[illegible]ordat lui [illegible]hel Contat, *Nouvel Observateur*, 23 iunie 975.

Toate aceste jocuri, care demonstrează în mod clar predominanța proiectului autobiografic, se regăsesc, în diverse grade, la cei mai mulți scriitori moderni. Și acest joc poate fi el însuși imitat în interiorul unui roman. Este ceea ce a făcut Jacques Laurent în *Bêtises* (Grasset, 1971), dîndu-ne să citim simultan textul de ficțiune pe care l-ar fi scris personajul său, apoi diferite texte „autobiografice" ale aceluiași. Dacă Jacques Laurent publică într-o zi propria sa autobiografie, textele cărții sale (*Bêtises*, n. tr.) vor căpăta un „relief" vertiginos...

CONTRACT DE LECTURĂ

La capătul acestei reflecții, un scurt bilanț permite să constatăm o deplasare a problemei:

– *Latură negativă:* anumite puncte rămîn neclare sau nesatisfăcătoare. De exemplu, ne putem întreba cum poate fi stabilită identitatea autorului și a naratorului în pactul autobiografic, atunci cînd numele nu este repetat (*cf.* mai sus, p. 29); putem rămîne sceptici în fața distincțiilor pe care le propun în *Copie conformă*. Mai ales cele două eseuri, intitulate *Eu subsemnatul* și *Copie conformă*, nu iau în considerare decît cazul de la autobiografie la narațiune autodiegetică, în timp ce eu subliniasem că și alte formule de narațiune erau *posibile:* distincțiile stabilite ar rezista oare în cazul autobiografiei la persoana a treia?

– *Latură pozitivă:* în schimb, analizele mele mi-au părut fecunde de fiecare dată cînd, depășind structurile aparente ale textului, mă determinau să pun în discuție pozițiile *autorului* și ale *cititorului*.

„Contract social" al numelui propriu și al publicării, „pact" autobiografic, „pact" romanesc, „pact" referențial, „pact" fantasmatic, toate expresiile utilizate trimit la ideea că genul autobiografic este un gen *contractual*. Dificultatea de care m-am lovit în prima mea tentativă ținea de faptul că eu căutasem, în van, la nivelul structurilor, modurilor sau vocilor povestirii, criteriile clare pentru a stabili o diferență, a cărei experiență o face totuși oricare cititor. Noțiunea de „pact autobiografic", pe care eu o elaborasem atunci, rămînea nedeterminată, în lipsa constatării că un element esențial al contractului era numele propriu. Faptul că

un lucru atît de evident nu m-a surprins demonstrează că acest gen de contract este implicit şi, părînd întemeiat pe natura lucrurilor, nu împiedică cîtuşi de puţin reflecţia.

Problematica autobiografiei propusă aici nu este aşadar întemeiată pe un raport, stabilit din exterior, între în-afara-textului şi text – căci un asemenea raport nu ar putea fi decît de asemănare şi nu ar dovedi nimic. Ea nu este întemeiată nici pe o analiză internă a funcţionării textului, a structurii sau a aspectelor textului publicat; ci pe o analiză, la nivelul global al *publicării*, a contractului implicit sau explicit propus de către *autor cititorului*, contract care determină modul de lectură a textului şi creează efectele care, atribuite textului, nouă ne par a-l defini drept autobiografie.

Nivelul de analiză utilizată este aşadar acela al raportului *publicare/publicat*, care ar fi paralelă, în planul textului imprimat, raportului *enunţare/enunţ*, în planul comunicării orale. Pentru a fi continuată, această cercetare asupra contractelor autor/cititor, asupra codurilor implicite sau explicite ale publicării, – asupra acestui franj al textului imprimat, care, în realitate, *comandă* întreaga lectură (nume de autor, titlu, subtitlu, nume de colecţie, nume de editor, pînă la jocul ambiguu al prefaţelor), – această cercetare ar trebui să ia o dimensiune istorică pe care eu nu i-am dat-o aici[1]. Variaţiile în timp ale acestor coduri (datorate, în acelaşi timp, schimbărilor de atitudine a autorilor şi cititorilor, problemelor tehnice sau comerciale ale editării) ar face să apară cu mult mai clar că este vorba de coduri şi nu de lucruri „naturale" şi universale. Începînd din secolul al XVII-lea, de exemplu, uzanţele cu privire la anonimat sau la utilizarea pseudonimului s-au schimbat mult; jocurile privitoare la alegaţia de realitate în lucrările de ficţiune nu se mai practică astăzi în aceeaşi manieră ca în secolul al XVIII-lea[2]; în schimb, cititorii au prins gustul de a ghici prezenţa autorului (a inconştientului său) chiar în spatele producţiilor care nu par autobiografice, în asemenea măsură pactele fantasmatice au creat noi obiceiuri de lectură.

---

[1] Asupra acestei probleme, vezi mai jos pp. 349-384, „Autobiografie şi istorie literară".

[2] *Cf.* Jacques Rustin, „Minciună şi adevăr în romanul francez al secolului al XVIII-lea", *Revue d'histoire littéraire de la France*, ianuarie-februarie 1969.

La acest nivel global se defineşte autobiografia: este atît un mod de lectură, cît şi un tip de scriitură, este un *efect contractual* variabil din punct de vedere istoric. Studiul prezent, în întregime, se întemeiază în realitate pe tipurile de contract care sînt la modă în momentul de faţă: de unde relativitatea sa şi absurditatea care s-ar afirma ca voinţă universală. De unde şi dificultăţile întîlnite în acest demers de definire, – voiam să explicitez, într-un sistem clar, coerent şi exhaustiv (care să cuprindă toate cazurile), criteriile de constituire a unui corpus (acela al autobiografiei), constituit în realitate conform criteriilor mutiple, variabile în timp şi conforme indivizilor, adesea incoerente între ele. A reuşi să dai o formulă clară şi totală autobiografiei ar însemna în realitate un eşec. Citind acest eseu, în care am încercat să împing cît mai departe posibil rigoarea, vom fi simţit adesea că această rigoare devenea arbitrară, inadecvată unui obiect care ţinea poate, mai degrabă, de resortul logicii chinezeşti, aşa cum o descrie Borges, decît de cel al logicii carteziene.

La urma urmelor, acest studiu mi-ar apărea aşadar el însuşi mai mult un document pentru cercetare – (tentativă a unui cititor din secolul al XX-lea de a raţionaliza şi a explicita criteriile sale de lectură), decît un text „ştiinţific": document pus la dosarul unei ştiinţe istorice a modurilor de *comunicare* literară.

Istoria autobiografiei ar fi, aşadar, înainte de toate, aceea a modului său de lectură: istorie comparativă, în care am putea face să dialogheze contractele de lectură propuse de diferitele tipuri de texte (căci nimic nu ar servi la studierea autobiografiei în întregime, de vreme ce contractele, ca semnele, nu au sens decît prin jocurile de opoziţie), şi de diferitele tipuri de lecturi practicate efectiv pe aceste texte. Dacă autobiografia se defineşte, aşadar, prin ceva exterior textului, aceasta nu este, pe de o parte, printr-o asemănare neverificabilă cu o persoană reală, ci, dincolo de acest fapt, prin tipul de lectură pe care ea îl creează, încrederea pe care ea o secretă şi care se oferă lecturii în textul critic.

2. Lectura

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PEDEPSIREA COPIILOR, LECTURA UNEI CONFESIUNI A LUI ROUSSEAU

REFUZUL DE A CITI

Povestind episodul cu bătaia dată de dra Lambercier[1], Rousseau face „primul pas şi cel mai greu în labirintul întunecat şi noroios al confesiunilor (sale)" (p. 18). Este pasul cel mai celebru: dar, probabil, şi cel mai puţin cunoscut, fiind textul cel mai puţin citit. Necuviinţa blochează orice reflecţie. Cititorul se simte dator să reacţioneze rapid, nu are timp de citit. De aceea, ceea ce domină este reacţia de capriciu care maschează refuzul de a citi.

Reacţiile primilor cititori de la 1782 dau dovadă de o totală neînţelegere, atît la partizanii lui Rousseau, cît şi la adversarii săi. Aceştia din urmă se miră cum ar putea interesa publicul prin nişte „nerozii atît de puerile", atîtea amănunte neinteresante, care îl „neliniştesc" pe cititor[2]; unii izolează, în mijlocul acestor bagatele neînsemnate, pedeapsa corporală, pentru a semnala scandalul, ironizîndu-l. Astfel, criticul din *l'Année littéraire*, căruia i se par toate amănuntele din prima carte „foarte comune", scrie totuşi...:

> ieşită din comun şi chiar rară, extraordinară, *unică* este explicaţia ciudată şi amănunţită a senzaţiilor pe care le are cînd copiii sînt pedepsiţi corporal de dra Lambercier, sora directorului său de pension; dacă mult prea sincerul Jean-Jacques nu avea nici un respect pentru pudoare şi nu se

---

[1] Pentru studierea textelor din *Confesiuni*, citatele sînt din vol. I din *Opere* de Rousseau, ed. Pléiade, 1958.

[2] Referitor la această reacţie, La Harpe, *Correspondance littéraire*, 1801, vol. III, p. 373 (scrisoarea CLXVIII); *Journal des gens du monde*, 1782, vol. I, p. 107).

temea deloc să rănească delicateţea cititorului prin idei atît de stranii, ar fi trebuit cel puţin să se teamă de ruşinea şi disprețul pe care le are lumea faţă de gusturile bizare care prevestesc o organizare vicioasă; această confesiune, care dovedeşte o slăbiciune involuntară, dar excentrică, făcută publicului inutil şi fără nici un sens, îi poate mira pe unii şi îi poate face să roşească pe alţii, dar pe cei mai mulţi îi va face să constate că există o sursă nesecată de glume proaste, marcînd astfel memoria lui Rousseau printr-un ridicol de neşters[1].

Cel puţin, acest critic a fost sensibil la lungimea şi la ciudăţenia acestei confesiuni, fiind mai perspicace decît partizanii lui Rousseau: astfel, criticul de la *Journal de Monsieur* introduce pedeapsa corporală în categoria lucrurilor puerile şi neinteresante şi o bănuieşte pe dra Lambercier că ar fi vrut să „îndulcească asprimea" pedepsei: nici Ginguené, nici consiliul pedagogic nu reţin deloc episodul[2].

Secolul al XIX-lea a lăsat să cadă un voal pudic peste acest episod. Voalul a fost ridicat abia de sexologi: Kraft-Ebing a fost primul care, studiind perversiunea şi botezînd-o după numele lui Sacher Masoch, „masochism", a socotit că există o înrudire şi cu Rousseau[3]. Dar lectura textului lui Rousseau rămîne însă, în ceea ce-l priveşte, superficială (reproşîndu-i că nu a sesizat dimensiunea simbolică a masochismului...), şi propriile sale explicaţii în legătură cu masochismul, respectiv originea ereditară, sînt contestabile. De la Kraft-Ebing, pedeapsa corporală pe care o dă dra Lambercier devine un clişeu, un loc comun. Ea apare aproape în toate studiile de sexologie şi de

[1] *L'Année littéraire*, 1782, vol. IV, pp. 155–156. În legătură cu această reacţie de dezgust, de văzut şi scrisoarea drei de Boufflers către Gustav al III-lea din 1 mai 1782; în legătură cu atenţia specială acordată bătăilor, de văzut felul în care Bachaumont le transformă într-o „anecdotă furioasă" în *Mémoires secrètes* (vol. XX, p. 272).

[2] *Journal de Monsieur*, 1782, vol. II, p. 368; Ginguené, *Lettres sur les „Confessions" de Rousseau*, 1791, p. 21.

[3] Kraft-Ebing, *Psychopathia sexualis* (1869), Paris, G. Carré, 1895; cazul Rousseau este analizat la pp. 156–157; la p. 195, Kraft-Ebing îi reproşează lui Rousseau interpretarea asociaţionistă a cazului său, care este în realitate a lui A. Binet (p. 51); cît despre originea masochismului, se ştie că de fapt Kraft-Ebing o atribuie eredităţii – ca fiind „un semn de degenerescenţă funcţională" (p. 191).

psihanaliză care se ocupă de masochism, fie sub forma unei referințe rapide și schematice[1], fie, din contră, prin citarea exagerată a textului lui Rousseau, ceea ce îl scutește pe autor de orice comentariu detaliat.[2] În ambele cazuri, rezultatul este același: textul nu este citit, iar chestiunea este clasată.

Criticii moderni eludează în general lectura textului. Sau se ajunge la adevărate schimbări radicale de opinie, ca în cazul lui Cocteau:

> Oare posteriorul lui Jean-Jacques să fie soarele care răsare pentru Freud? Disting mai degrabă în asta un clar de lună romantic. Să te crezi bolnav pentru că păstrezi amintirea unei bătăi la fund fermecătoare este o dovadă în plus de candoare[3].

Sau ca J. Guéhenno care, după ce a rezumat textul într-o manieră caricaturală, a afișat o neîncredere totală; confesiunile lui Jean-Jacques sînt ascultate cu o indulgență melodramatică,

---

[1] Astfel, la Charles Feré, medic la Bicêtre, în *l'Instinct sexuel*, Alcan, 1899, p. 138 (manual de sexologie represivă, extrem de reprezentativ pentru întîia orientare a studiilor de sexologie); în egală măsură, la Freud, cazul Rousseau este evocat sumar, sub forma unui clișeu în *Trei eseuri asupra teoriei sexualității* (Gallimard, col. „Idées", 1962, p. 90); la Freud, problema masochistă apare în „Este bătut un copil" (1919, tradus în *Revue française de psychanalyse*, în 1933) și „Problema economică a masochismului" (1924, tradus în *Revue française de psychanalyse* în 1928). Rousseau nu este menționat în nici unul din aceste studii, primul referindu-se la fantasmele flagelării.

[2] Tehnica acestei citări exhaustive, care scutește de orice analiză serioasă a textului, a fost folosită, de exemplu, de: A. Binet, „Fetișismul în amor", apărut în *Revue philosophique*, 1887, vol. XXIV, pp. 252–256; René Laforgue, *Psychopathologie de l'échec*, Cahiers du Sud, Marsilia, 1941, p. 158; S. Nacht, *Le Masochisme*, ed. Payot, 1965, pp. 38–39. Paul Jury în „Pedeapsa corporală la Jean-Jacques Rousseau", Psyché, II, februarie 1947, pp. 159–182, consacră o analiză mai lungă acestui pasaj, explicînd pe larg diagnosticul lui Laforgue. Dar el nu citește textul, el studiază un „caz". Oricum pare că a citit destul de superficial cartea I a Confesiunilor (apar erori).

[3] *Tableau de la Littérature française*, prefață de André Gide, Gallimard, 1939, p. 294. Ceva mai încolo, la p. 316, Cocteau va spune exact contrariul, afirmînd că „pedeapsa corporală pe care o aplică dra Lambercier corespunde unui lucru mult mai profund..."

socotindu-le niște elucubrații greu de crezut, destinate să ascundă sărăcia propriei sale vieți sexuale:

> Bietul bătrînel! Ce manie are să se acuze, dar și cu cîtă abilitate o face. De fapt nu este decît un bătrîn care vorbește despre amorurile sale mediocre și care regretă și explică așa cum poate mediocritatea și timiditatea sa[1].

J.Guéhenno își astupă urechile ca să nu mai audă ce spune Rousseau: nici măcar nu este o luare în „răspăr", ci un refuz deliberat de a auzi. S-ar putea crede că actuala critică universitară este mai puțin pudibondă și, în orice caz, mai atentă cu litera textului. Și, totuși, nu e așa. Cele două „sinteze" despre Rousseau făcute de P. Burgelin și J. Starobinski sînt foarte discrete în privința acestui episod. Pierre Burgelin expediază pasajul astfel:

> Pentru a fi un comentariu mai complet, ar trebui să se adauge și elementul de mister pe care îl conține pedeapsa corporală a dnei Lambercier. O simplă întîmplare personală, cum o consideră și el de altfel, din care învață lecția prudenței luată parcă dintr-o *Morală senzitivă*[2].

Jean Starobinski a ales să-și construiască întreaga sa analiză fundamentală a „proiectului" lui Rousseau pornind de la episodul pieptenelui rupt, fără să țină cont că acest episod era explicit legat, chiar de către Rousseau, de cel al pedepsei corporale[3].

Ceea ce frapează în majoritatea lecturilor episodului este faptul că autorii respectivi au impresia că pot *rezuma* un text de cinci pagini în cinci rînduri: ei încep raționamentul pornind de la aceste cinci rînduri în care, în general, nu mai rămîne nimic

---

[1] J.Guéhenno, *Jean-Jacques, en marges des „Confessions"*, Grasset, 1948, vol. I, p. 29.

[2] P. Burgelin, *La Philosophie de l'existence de Jean-Jacques Rousseau*, PUF, 1952, p. 374.

[3] În *Jean-Jacques Rousseau, la Transparence et l'Obstacle* (Gallimard, 1971), Jean Starobinski dă o valoare arhetipală episodului cu pieptenele rupt (p. 18), episodul cu pedeapsa corporală neapărînd decît întîmplător și printr-o formulă care contrapune cele două episoade. Episodul pedepsei corporale este utilizat la p. 461, în privința masochismului moral, și la pp. 204–208, referitor la exhibiționism, la fiinda lui Marion și exhibiționismul de la Torino.

din Rousseau. Eu voi proceda invers şi voi încerca să citesc cuvînt cu cuvînt prima dintre aceste pagini, chiar dacă voi fi nevoit să scriu douăzeci pentru a înţelege ce încearcă să spună prin această confesiune.

SE CONFESEAZĂ CUI?

Cititorul modern este impresionat de lungimea textului lui Rousseau şi, mai ales, de complexitatea sa: de la extraordinara arhitectură a tonurilor (care dovedeşte un comportament extrem de complex) la lentoarea tranziţiei şi pînă la legătura cu ceea ce scrisese pînă atunci; este o avansare extrem de sofisticată a raţionamentului şi care duce la povestea referitoare la pedeapsa corporală; dedublare a episodului cu pedeapsa corporală, urmată de o primă trecere în revistă a consecinţelor; apoi întoarcerea către o altă cauză (educaţia puritană), pe care o ghicim a fi poate şi cea dintîi a pedepsei corporale propriu-zise; şi apoi, o prezentare, de data aceasta mai complexă şi mai subtilă, a consecinţelor, sfîrşită într-un fel de provocare lirică. Şi brusc, confesiunea revine la sine, desemnîndu-şi propria imposibilitate. În linii mari, iată prima impresie. Ca şi în pasajele cele mai reuşite din *Confesiuni*, cititorul este sedus de mobilitatea tonului. Rousseau nu se „instalează" niciodată într-un anumit ton şi nici nu prelungeşte prea mult nota. Nu este vorba aici de o „amestecătură" gratuită. În preambulul manuscrisului de la Neuchâtel, Rousseau explică faptul că stilul său face parte din povestea sa şi că va descrie astfel *dublu* starea sa sufletească: dar nu o va face suprapunînd două stări cronologic şi afectiv diferite: această dublare nu poate fi înţeleasă decît ca o repetare. Nu există un prezent care vorbeşte *despre* trecut: ci un trecut care vorbeşte *în* prezent. Sau care încearcă să vorbească. Atunci cînd ne lăsăm atenţia să zburde în voie, jocul tonurilor, prin însăşi mobilitatea sa, apare ca un proiect strategic extrem de coerent: eschivările, vicleniile, relaxările umoristice, lirismul, crispările orgolioase, revenirile desenează fără îndoială, la nivelul aparent, un fel de hartă în relief a interdicţiilor, a obstacolelor interiorizate: în

profunzime, fiind vorba de unica forță a dorinței care caută o ieșire și care vrea să-și regăsească cuvîntul.

De fapt, în confesiuni precum cea a pedepsei corporale sau a fundei lui Marion, trebuie distinse două nivele de enunțare și de receptare a discursului, cel dintîi mascîndu-l de fapt pe cel de-al doilea: la suprafață, se etalează explicit, aproape cu impudoare, sistemul vinovăției și al culpabilității, sistem moral, cu labirintul de nuanțe subtile, de justificări, de rea credință: totul îl trimite pe cititor la universul juridic al „procesului", la universul moral al „confesiunii": chiar dacă transpunem totul în fantasme, tot culpabilitatea iese la iveală: sub sau mai degrabă *prin* acest discurs al vinovăției, se poate distinge cînd explicit, cînd voalat, limbajul iubirii, al nevoii de iubire. Procesul, confesiunea dau de înțeles că este vorba de raportul lui Rousseau cu toți ceilalți; folosirea discursului autobiografic public confirmă această idee; dar limbajul iubirii nu se adresează decît unei singure persoane, celuilalt, și dorește să restaureze, dincolo de orice meditații o relație duală, iremediabil pierdută. Și dacă sistemul vinovăției maschează nevoia de iubire pentru a o putea exprima, oare nu cumva principala vină este chiar iubirea?

Între confesiune și lucrul confesat, raportul nu este cel dintre un discurs și conținutul său, dintre o acțiune și un obiect; confesiunea este o tentativă de răsturnare a unui unic și mereu același comportament: și, cel mai adesea, „vina" (ca să folosim vocabularul moral) sau „lipsa" ei, pe care confesiunea trebuie să o șteargă *acum*, este tocmai absența confesiunii *atunci*, și nu obiectul confesiunii. Totul se petrece ca și cum verbul a se confesa s-ar folosi intranzitiv. Și ca și cum conținutul confesiunii i-ar masca destinația. Oare ce cititor nu se simte jenat cînd citește confesiuni precum cea a bătăii, pentru că percepe vag că se află acolo – el, cititorul autobiografiei, a cărui prezență este înscrisă în însuși textul respectiv – în locul altcuiva care primește, substituindu-se astfel, o declarație de dragoste? Confesiunile autobiografice sînt un fel de „scrisoare către Rodrigue", pe care o citește toată lumea în afară de destinatar. Sau, mai degrabă: se lasă citită de toată lumea, pentru că nu reușește să ajungă la adevăratul destinatar.

Există, într-adevăr, un model al confesiunii ideale pentru Rousseau: este confesiunea *contemporană* a vinovăției, care nu șterge vina (ea fiind pe planul doi), ci ruptura în comunicare. De aceea, incidentul din „strada vrăbiuțelor" (*Confesiuni*, cartea a VIII-a) i-a servit lui Rousseau pentru a scrie episodul în care Saint-Preux îi mărturisește lui Julie dezmățul în care s-a lăsat antrenat (*Noua Heloiză*, partea a II-a, scrisoarea 26). În *Confesiuni*, Rousseau spune: „Mi-am ușurat povara prin confesiunea mea sinceră și promptă" (p. 355); iar iertarea Thérèsei îi permite să simtă „bunătatea sufletească a Thérèsei (sale)". În *Noua Heloiză*, tehnica romanului prin scrisori permite, după confesiune, să se facă auzită vocea care iartă și care iubește. Orice confesiune este în căutarea acestui glas. De aceea, confesiunea *amînată* riscă să fie cuprinsă de tăcere. În confesiunile *scrise* în *Confesiuni*, se citește întîi această tăcere, chemarea celuilalt și absența sa. Poate, de altfel, această absență, care împiedică mărturisirea de a-și mai putea îndeplini funcția, este tot cea care a făcut posibilă depășirea tuturor rezistențelor. Nu găsești puterea să deschizi această ușă zidită decît dacă simți că nu mai este nimeni dincolo de ea. Obstacolul interior nu apare decît în momentul în care există și un obstacol exterior. Nu ne regăsim graiul decît după ce celălalt nu ne mai aude. Atunci încercăm să restabilim posibilitatea de comunicare, gustînd amara libertate a lui „prea tîrziu". Iar acest cuvînt, care a rămas sugrumat pentru toată viața, mimează o eliberare zadarnică, pentru că mereu ar trebui s-o ia de la cap pentru a ajunge la celălalt.

Cine este acest „celălalt"? În nici un caz cititorul, indiferent că este vorba de cel contemporan sau care va veni; pare însă a fi persoana față de care s-a păcătuit, față de care s-a păcătuit doar din dragoste și de la care se așteaptă iubire. Dar această persoană poate fi chiar dra Lambercier, sau Marion, sau mama, sau oricine altcineva. Anecdotica nu contează decît prea puțin. De la una la alta, este un lanț de substituiri: toate se află în locul uneia care lipsește. De aceea, confesiunea poate fi transferată de la una la alta: repetarea tăcerii însă este cauzată de însăși identitatea lor. Doar cînd lanțul se oprește, își regăsește cuvîntul sau mai degrabă reîncepe să scrie.

Astfel, cui îi este adresată povestea fundei lui Marion? Şi de ce cititorul se simte jenat? Să fie oare disproporţia dintre delict şi remuşcare? Sau între şarlatanie şi naivitate în strategia aleasă? Sau, nepercepîndu-le, cititorul simte că disproporţiile şi această virtuozitate nu sînt altceva decît semne şi consecinţe voalate, indirecte ale unei nevoi de iubire care se adresează, prin el, cuiva ireperabil? Povestea lui Marion nu este decît, în plan secund, povestea unei crime. Iniţial, această poveste era a unei confesiuni ratate: confesiunea unei *iubiri*. Iubirea încearcă să se mărturisească şi se foloseşte de întîmplări pentru a găsi un limbaj destul de paradoxal, un limbaj inversat. Acest limbaj este fără îndoială neclar pentru Marion şi pentru Jean-Jacques în momentul respectiv, dar, în final, naratorul îi desluşeşte adevăratul sens. În mod sigur, falsa ruşine, amorul propriu au jucat aici un rol important: sugerînd însă acest limbaj inversat, împrejurările n-au făcut decît să deschidă calea unei dorinţe care încerca să se exprime şi nu mai reuşea sau ezita s-o facă (limbajul fundei dăruite, dacă e să fim foarte convenţionali şi puţin opaci, nu este cu nimic mai puţin indirect). Acuzarea lui Marion este deci un act ratat-reuşit, care inversează simbolic sensul seducţiei (Rousseau primise pasiv funda, aşa cum, mai tîrziu, se va lăsa furat de două tinere domnişoare sau sedus de femei îndrăzneţe), dar, în acelaşi timp, lasă să înflorească o pornire plină de sadism în care Rousseau nu se recunoaşte (dar pe care trebuie să o luăm în consideraţie, pentru a înţelege masochismul său): toate aspectele acestei scene duc în final la iubire. Iar remuşcările, de care Rousseau spune că s-a lăsat urmărit de-a lungul întregii sale existenţe, nu sînt decît o modalitate de a prelungi la nesfîrşit cuvîntul de iubire (inversat) pe care l-a obţinut de la ea prin acest tertip. Această atitudine inversată a eroului în faţa lui Marion este repetată de narator şi în faţa cititorului. Enunţul dorinţei reprezintă, în strategia confesiunii, un element de justificare („şi totuşi, o iubeam") în întregul sistem al vinovăţiei care, în final, rămîne deci intact, chiar şi pentru narator, şi îşi păstrează pînă la capăt funcţia protectoare. Ceea ce nu poate fi spus este că dorinţa însăşi este vinovăţia principală, căci, dacă am spune-o, sistemul vinovăţiei devenind unul transparent, vina ar apărea direct şi fără posibilitate de apărare. La nivelul scrierii autobiografice, confesiunea nu

poate deci să dea glas dorinței decît prin aceleași modalități ca în situațiile trăite. Confesiunea nu este în nici un caz întoarcerea la transparența inițială: limbajul pe care îl eliberează este încă unul alienat. Adevărata eliberare ar fi însemnat mărturisirea vinovăției în fața lui Marion, adică de fapt a iubirii sale. Era imposibil și a rămas. Confesiunea nu s-a putut face prin înlocuire:

> Cu toate acestea, n-am avut niciodată tăria să-mi descarc inima făcînd această mărturisire în fața unui prieten. Cea mai strînsă intimitate nu m-a ajutat să vorbesc nimănui, nici chiar dnei de Warens (p. 86; p.110, *Confesiuni*, trad. rom. de Pericle Martinescu, Editura pentru literatură, 1969).

Confesiunea nu reușește într-adevăr în final să se facă decît în gol, și chiar și atunci prin intermediul acestei funde nedefinite care devine scrisul. Dar destinația reală a confesiunii este totuși indicată aici: cea mai strînsă intimitate. Acest suflet „transparent ca sticla" și-a păstrat pînă la capăt taina. Nu numai secretul fundei, ci și cel al pedepsei corporale:

> Oricine își poate da seama cît m-au putut costa asemenea mărturisiri aflînd că, în tot cursul vieții mele, împins uneori lîngă cele pe care le iubeam cu furia unei pasiuni ce-mi anula facultatea de a vedea și de a auzi, fără a mai ști ce fac, și cuprins de un tremur nervos în tot trupul, niciodată n-am putut să-mi iau cutezanța de a le declara nebunia mea și de a le cere, în cea mai intimă familiaritate, singura favoare ce le lipsea celorlalți (p. 18; p. 21, ed. rom.).

În „cea mai intimă familiaritate". Textul cu pedeapsa corporală anunță și, în același timp, aduce lumină în textul cu funda. Confesiunea are aici adevărata sa dimensiune: cere iubire și întreaga sa finalitate nu este altceva decît dorința de a obține un răspuns. Și cît de imposibil este, căci nu poate veni decît prea tîrziu și nepotrivit. Și nu direct, ci prin meandrele unui labirint.

ÎN LABIRINT

Adesea, textul lui Rousseau este simplificat în mod abuziv: nu se sesizează decît descoperirea originii copilărești a perversiunii, copilul avînd revelația funcției erotice a zonei fesiere.

Aceasta este un mod de a reduce textul la anecdotic şi de a refuza citirea lui. Fundul şi localizarea zonelor erogene sînt elemente secundare ale sistemului. Mai mult decît fundul, contează *mîna*, pentru că semnifică persoana care aplică pedeapsa. Textul lui Rousseau este construit în aşa fel încît să subordoneze elementele propriu-zis sexuale unei interpretări *simbolice* a originii şi a funcţionării perversiunii sale. Îi întrevedem clar strategia: el vrea să arate că depravarea sa, departe de a fi datorată unui abandon banal în plăcerile carnale, îşi găseşte originea în sentimentele cele mai pure: exact ca în cazul fundei lui Marion, în care descoperim că, din tandreţe, a executat-o pe biata fată. De fiecare dată, răsturnarea „paradoxală" care apare la Rousseau ne pare de o mare luciditate, ca şi cum ar avea calităţile subconştientului: numai că luciditatea este doar parţială. Pentru a duce la capăt răsturnarea şi a înţelege de ce a apelat la ea, trebuie inversat locul culpabilităţii. Ceea ce e prezentat drept scuză şi justificare (iubirea) nu este oare crimă? şi crima aparentă (deviaţia sexuală) n-a funcţionat oare şi în viaţă ca o scuză? E adevărat că întotdeauna, la început, există iubire, sau mai degrabă: dorinţa de iubire:

> A fi iubit de tot ceea ce mă înconjura era cea mai vie dintre dorinţele mele. Eram blînd, aşa cum era şi vărul meu; cei ce se îngrijeau de noi erau şi ei la fel. Timp de doi ani întregi, n-am fost nici martorul, nici victima vreunei porniri violente (p.14; p. 16, ed. rom.).

Foarte curînd, această armonie a grupului se restrînge şi se reduce la ceea ce o formase: armonia cuplului pe care îl formează copilul şi personajul matern. În cazul armoniei grupului, ceea ce o pune în valoare este absenţa agresivităţii adulţilor. Armonia cuplului este pusă în pericol de o notă falsă a copilului. El este, de fapt, autorul acestei agresiuni. Agresiunea abia de este pomenită: este mai curînd vorba de o ezitare, de o simplă bîlbîială, complet involuntară, în recitarea catehismului.

Pornind de la această idee iniţială şi fundamentală a dorinţei de iubire, analiza şi apoi subiectul vor avansa foarte lent. Nu trebuie atribuită această lentoare doar prudenţei sau ruşinii, şi nici nu trebuie să descifrăm în sofismele pe care le voi demonta

simple amăgiri destinate a profita de cititor. Rousseau ştie că planul său este paradoxal, adică explorează o nouă *logică* a sentimentelor a cărei iraţionalitate riscă să-l surprindă pe cititor: de aceea, pregăteşte cu atenţie o tranziţie aproape pe nesimţite, folosindu-se de ceea ce, în retorica de tip clasic, ar fi artificiu (ambiguităţi şi sensuri duble), pentru a pregăti răsturnări spectaculoase. Dar, mai ales, este vorba de încercarea ca, din acest întuneric de unde lumina nu se iveşte decît treptat, să mimeze surprinderea copilului în faţa neaşteptatei întorsături pe care o iau sentimentele sale. Sîntem determinaţi să simţim că nu-şi dă seama de ceea ce i se întîmplă, că el este primul care se miră. Tot ceea ce, la nivel de pledoarie, pare viclenie poate deveni la nivelul povestirii realism psihologic. Ignoranţa şi inocenţa copilului, precum şi cele ale cititorului, coincid aici. Naratorul dezvăluie treptat lucrurile, mimînd o trezire treptată a conştiinţei copilului. Un singur lucru rămîne neschimbat şi fundamental printre toate aceste meandre: iubirea. Este ceea ce trebuia să ne facă să simţim. Trei etape permit această modulare.

Prima etapă.

> Îmi voi aminti de-a pururi că la biserică, dînd răspunsurile la catehism, nimic nu mă tulbura mai mult, cînd se întîmpla să mă încurc, decît să văd pe chipul domnişoarei Lambercier semnele neliniştii şi nemulţumirii. Asta mă făcea să sufăr mai tare decît ruşinea de a mă poticni în faţa lumii, care mă mîhnea totuşi grozav; căci, oricît de puţin mă măgulea laudele, ruşinea mă frămînta totdeauna mai mult, şi pot să spun aici că aşteptarea mustrărilor domnişoarei Lambercier îmi dădeau mai puţine griji decît teama de a o supăra (p. 17, ed. rom.).

Rousseau povesteşte episodul cu catehismul pentru a demonstra cît de sensibil este la iubirea pură şi totală. Acest episod poate fi citit la un nivel cît se poate de banal. Nimic nu ne îndeamnă să remarcăm ambiguitatea posibilă a cuvîntului „tulbura", definit ulterior drept o suferinţă morală (mîhnire, neliniştе). Însăşi originea situaţiei este estompată: agresiunea comisă de copil este o simplă ezitare menţionată într-o propoziţie incidentă şi, în final, subordonată efectului său, care este singurul

important: un copil sensibil, care suferă, pentru că o face să sufere pe persoana care reprezintă personajul matern. Intensitatea acestei suferințe, dovadă de iubire, va fi măsurată printr-o *comparație*: tot textul este construit pe comparații de intensitate, iar toate sofismele merg pe ambiguități, atît ale sensului cuvintelor, care desemnează termenii comparativi, cît și asupra sensului raportului de comparație. Unitatea de măsură este aici amorul propriu și ceea ce-l face să sufere este rușinea. Ni se propune o comparație foarte simplă și, aparent, foarte coerentă; ea pare a avea funcția de a exprima un superlativ absolut: jignirea amorului propriu este imensă, dar suferința afectivă este și mai mare. Amorul propriu este subordonat iubirii, deci Jean-Jacques este bun. Prin urmare:

	A		B
(I)	durerea de a o mîhni pe dra Lambercier	>	rușinea de a rata în public

Amorul și amorul propriu sînt aici paralele, separate. Ele însă nu sînt opuse, deci nu trebuie făcută nici o alegere (cum va fi cazul cu funda lui Marion). Este doar o diferență de intensitate între două dureri. Textul pare extrem de limpede. Și totuși, o lectură mai atentă permite descoperirea mai multor ambiguități, a căror pertinență scapă la o primă lectură și care sînt importante pentru a accepta mai ușor ceea ce urmează. Ultima frază a acestui paragraf este construită circular: același raționament este exprimat de două ori la rînd, o dată într-un sens (durerea este mai mare decît rușinea, care totuși era foarte mare), și a doua oară, în celălalt sens (rușinea este foarte mare și, totuși, mai puțin mare decît durerea): durerea din dragoste apare astfel la începutul și la sfîrșitul frazei și iese amplificată, victorioasă, din această traversare a rușinii intermediate. Termenii raționamentului nu sînt însă exprimați cu aceleași cuvinte și ne dăm ușor seama că dorința de a varia nu justifică întru totul schimbările și, mai ales, ordinea acestora. Trecerea de la prima la a doua exprimare a intensității rușinii, care face joncțiunea, este o simplă explicație, care trimite la începutul paragrafului, unde afirmase că n-o făcuse, firește, din orgoliu. Dar, pentru cei doi termeni ai compa-

raţiei, apar două modulaţii. Pe de o parte, s-a trecut de la „ruşinea de a rata în public" la „aşteptarea reproşurilor drei Lambercier": adică, de la o exprimare generală şi vagă (care situa amorul propriu ca punct de comparaţie exterior, deci diferit de amor) la nominalizarea concretă şi precisă a formei pe care o ia sancţiunea socială, care dă naştere ruşinii: represiunea (verbală, dar agresivă) şi actorul care le face: dra Lambercier care, la rîndul ei, se află într-o situaţie ambiguă, pentru că joacă un rol atît în amorul propriu, cît şi în amorul propriu-zis. Pe de altă parte, s-a trecut de la faptă la *aşteptarea* faptei: importantă nuanţă, care va permite ceva mai încolo introducerea firească a metamorfozării faptei în sine. Aceste modulaţii introduc, în comparaţia elementară schematizată anterior, jocul necesar transformării.

A doua etapă.

> Cu toate acestea, ea trebuia să se arate severă, ca şi fratele său: dar, cum severitatea ei, mai totdeauna îndreptăţită, nu pornea niciodată din răutate, mă întristam, dar nu mă răzvrăteam deloc. Îmi părea mai rău cînd nu eram pe placul cuiva, decît cînd eram pedepsit, şi semnul nemulţumirii mă durea mai mult decît pedeapsa corporală. (p. 17, ed. rom.)

Pentru un cititor fără experienţă, această a doua etapă pare o simplă repetiţie. Abia după tranziţia plină de jenă care urmează, îşi va da seama, retrospectiv, că este vorba de un discurs cu dublu sens. Cele două propoziţii incidente „ca şi fratele său" şi „mai totdeauna îndreptăţită", ca, de altfel, şi ipoteza respinsă aici a unei „revolte" deschide spaţiul necesar în care se va înscrie episodul cu pieptenele rupt. Dar, „ca şi fratele său" pregăteşte abil posibilitatea ulterioară a nuanţării subtile în privinţa identităţii „mîinii" care va aplica pedeapsa corporală. Pe de altă parte, am revenit de la *aşteptare* la *faptul* propriu-zis, rămînînd de data aceasta la nivelul pedepsei concrete, şi nu la cel al „ruşinii" în general. Schema comparaţiei ar arăta cam aşa acum:

	A		B
(II)	durere produsă de semnul de nemulţumire	>	durere produsă de suferinţa corporală.

Diferenţa faţă de (I) nu pare enormă. Dar cititorul îl aude pe Rousseau, care spune că trebuie „să se explice mai bine"; cititorul realizează brusc că, fără să-şi dea seama, tocmai i s-a făcut o confesiune; iar acum nu e atîta incitat să o asculte, ceea ce l-ar menţine în poziţia de ascultător şi de critic, ci să o descifreze ca enigmă, ceea ce îl obligă să participe direct la joc, explicînd paradoxala apariţie treptată a sensibilităţii prin care se poate compromite. Textul este construit în aşa fel încît este imposibil de identificat în ce constă greşeala, fără să fi înţeles în prealabil logica afectivă care transformă această greşeală într-o consecinţă paradoxală a iubirii celei mai pure. Iar, a înţelege această logică înseamnă să renunţi la a o condamna. Strategia lui Rousseau a constat, deci, în decalarea analizei sentimentului, începută încă din paragraful precedent, şi a retoricii mărturisirii („este jenant..."), care nu apare decît atunci cînd confesiunea a fost deja făcută sub o formă cifrată. Reîntorcîndu-se la începutul paragrafului, cititorul percepe într-adevăr atunci (şi încă şi mai bine după ce citeşte continuarea) că asemănarea dintre (I) şi (II) nu este decît o iluzie. „Cu toate acestea", expresie care deschide paragraful, organizează o contrapunere între „severitate" şi un termen anterior, care ar trebui să însemne blîndeţe: ceea ce ne trimite chiar la începutul paragrafului precedent, unde fusese stabilită egalitatea sufletească a educatorilor (diferenţa între severitate şi furie care urmează aici o confirmă); însă, în contextul imediat, opusul severităţii nu poate fi decît reproşul care, în sine, nu desemnează un anumit grad de intensitate a pedepsei, ci o modalitate (reproşul este o formă de pedeapsă *verbală*); în acest caz, este necesar să se recurgă la o clasificare a modalităţilor de pedeapsă pentru a determina ce înseamnă cuvîntul severitate, dacă defineşte o pedeapsă *fizică* şi dacă nu cumva este un eufemism pentru a defini pedeapsa corporală. De altfel, în ceea ce urmează, niciodată bătaia la fund nu va fi exprimată ca atare, ci doar prin locuţiuni forţate (pedepsirea copiilor), exprimări foarte generale (corecţia, sancţiunea) sau perifraze în care este

definită, prin funcția pe care o are în situația dată („singura favoare de care ceilalți erau lipsiți" etc.)[1]. Să-mi fie scuzate aceste digresiuni: orice comentariu ambiguu sau subînțeles ar putea părea obositor: dar trebuie arătat felul în care jocul semantic face ca expresia să permită înțelegerea, fără a invita la înțelegere. În același fel, dar retroactiv, ne dăm seama că raportul de comparație s-a transformat, devenind aproape de nerecunoscut. Adică nu mai este deloc un raport de comparație. Termenul B într-adevăr exista, în raport cu (I), prezentat la superlativ (*intensitatea* ruşinii) și în funcție de lucrul cu care era comparat. Ori, aici, toate expresiile care îl desemnează și-au pierdut această nuanță de superlativ (a fi pedepsit, pedeapsa corporală), în timp ce expresiile care trimit la termenul A desemnează și ele, cu sobrietate, păstrîndu-și locul în comparație, ideea de intensitate. Mai mult: în prima frază, folosirea unei expresii negative pentru a desemna B („și nu mă răzvrăteam deloc") lasă să se întrevadă nu numai că intensitatea durerii din B s-a estompat, dar chiar că a dispărut. Evident că mai e de făcut un pas de la acceptarea

[1] În *Émile*, Rousseau a abordat, în privința educației sexuale a elevului său, problema limbajului ce trebuie folosit pentru a discuta despre sexualitate (*Opere*, Pléiade, vol. IV, p. 649; vezi p. 1608, nota 3), făcînd distincție între limbajul sincerității (spune lucrurilor pe nume) și cel al „decenței" (care, în realitate, prin ocolișurile și perifrazele sale, este un limbaj mult mai „obscen" decît cel dintîi). El îi va vorbi elevului său pe limbajul cinstit: „Ceea ce trebuie să spun lui Emil al meu va fi cinstit și cast pentru urechea lui; dar, pentru a le considera tot astfel, cititorul ar trebui să aibă un suflet tot așa de curat ca al lui" (IV, p. 649; *Emil*, p. 312, trad. Dimitrie Todoran, Ed. Didactică și pedagogică, 1973). O formulă similară apare și în discursul pregătit de Rousseau în introducerea la lectura *Confesiunilor*, el le avertizează pe doamne că „sufletul trebuie să purifice urechile" (I, p. 1186), ceea ce ar putea lăsa impresia că va folosi în confesiunile sale limbajul direct. Știm bine că lucrurile nu stau așa. Din acest punct de vedere, stilul *Confesiunilor* conține un amestec bizar de două stiluri: cînd vorbește despre episoadele secundare, Rousseau și-a permis să folosească tot felul de expresii directe și triviale care i-au șocat pe contemporanii săi, care l-au judecat ca fiind josnic și dezgustător, – un stil de birjar; dar, cînd este vorba de confesiunile directe și importante afectiv, Rousseau folosește cel mai adesea limbajul pe care chiar el îl califică drept obscen, adică un limbaj a cărui decență este atît de mare încît devine obscur. Acest lucru este valabil aici, ca, de altfel, și în confesiunile referitoare la „periculosul supliment".

resemnată a pedepsei, așa cum este sugerată ea aici, la acceptarea bucuroasă și chiar la dorința de a fi pedepsit: dar drumul este deschis. Într-adevăr, motivul acordat acestei acceptări resemnate îl face pe cititor să perceapă confuz o schimbare esențială: motivațiile, care sînt referitoare la amorul A, s-au strecurat în spațiul lui B; această întrepătrundere a celor două spații fusese sugerată încă de la sfîrșitul paragrafului precedent, prin dublul rol al drei Lambercier. A și B erau două zone separate și A era mai intens decît B. Acum A și B sînt două domenii subordonate și A folosește elemente din B. Dacă este îndurerat, este pentru că această severitate este meritată și compensează durerea pe care a produs-o prin greșeala lui; dacă *nu* se răzvrătește, înseamnă că severitatea nu primează (corespondentul a doi termeni negativi): contrariul furiei, așa cum am văzut, este blîndețea, semn al armonici în dragoste, obiect al dorinței inițiale a lui Jean-Jacques. Se constată că aici sînt eliminate din evocarea pedepsei toate elementele care țin de rușine (rușinea nu va mai apărea decît în paragraful următor, la sfîrșitul procesului propriu-zis, cînd va ieși la iveală din acea tăcere, paradoxal plină de voluptate), și că în schimb sînt sugerate indirect, prin negații ambigue, toate elemente afective. Astfel, sîntem pregătiți pentru ideea paradoxală că bătaia este locul unei comunicări *afective* satisfăcătoare: evident că și aici nici un element, indirect sau negativ, nu lasă să se întrevadă aspectul *senzual* al acestei comunicări. La capătul acestei analize, ne dăm seama că sîntem foarte departe cu formula II de o *comparație* a intensității celor două dureri, care aparțin unor zone diferite: am ajuns, astfel, în mod misterios, la articularea paradoxală a durerii cu plăcerea, într-o zonă unică, cea a iubirii.

Tranziția.

> Îmi vine greu să mă explic mai bine, totuși, trebuie s-o fac. Cît de mult s-ar schimba metoda față de tineri, dacă s-ar privi mai cu luare aminte efectele depărtate ale aceleia ce se folosește îndeobște fără deosebire și adesea prea pe față! Marea lecție ce se poate trage dintr-un exemplu, pe cît de comun, pe-atît de funest, mă determină să-l înfățișez aici (p. 17, ed. rom.).

Cu terenul astfel pregătit şi cu ambiguitatea adusă la limita superioară, Rousseau mărturiseşte... că tocmai a mărturisit. Am văzut deja care sînt motivele acestei strategii a enigmei. Îi mai trebuie însă curaj şi curajul de a-şi *arăta această nevoie*, înainte de a da cu adevărat dovadă de curaj. Ruşinea, estompată la nivelul enunţului precedent, reapare la nivelul enunţării, parcă pentru a se echilibra reciproc. În vreme ce personajul se îndreaptă treptat spre voluptatea ruşinii, naratorul îşi asumă ruşinea acestei voluptăţi. Prin timiditatea de care dă dovadă faţă de noi, ne putem face o idee despre piedicile care nu-l lasă să facă aceeaşi mărturisire femeilor pe care le-a iubit. Iată-l, deci, dintr-o dată transformat în pedagog; vreme de două fraze, el îşi asumă tonul învăţătorului din *Émile*: – dar, dacă această problemă este capitală din punct de vedere pedagogic, cum se face că nu a pomenit de ea din *Émile*[1]? Acest lucru sună fals pentru un motiv foarte simplu: discursul pedagogic se exprimă clar, în vreme ce aici, nu avem decît o înlănţuire de enigme. Enigmă referitoare la ceea ce ascunde cuvîntul „metodă"; tot enigmă şi în privinţa „efectelor îndepărtate": drept care nu ne sînt foarte limpezi efectele imediate! Această tehnică narativă transformă confesiunea în roman poliţist, cititorul fiind nevoit să participe la descifrarea misterului, stimulat de anunţul că urmează nişte descoperiri interesante (suspense-ul): de fiecare dată cînd va fi vorba despre viaţa afectivă şi sexuală a lui Rousseau în *Confesiuni*, se va folosi această tehnică. De aici, Rousseau trage alte foloase: în cazul în care cititorul ar situa reflecţia sa pe terenul responsabilităţii, e clar că băieţelul nu numai că nu are

[1] Rousseau a abordat problema pedepselor corporale în 1740, în *Mémoire à M. de Mably (Memoriu către domnul de Mably)*, *Œuvres complètes*, Pléiade, vol. IV, pp. 4–5, reluînd argumentele lui Locke şi ale lui Rollin (vezi nota lui P. Burgelin asupra acestui fragment).Tonul lui Rousseau în acest pasaj corespunde indignării resimţite după bătaia la fund *nedreaptă* căpătată în urma întîmplării cu pieptenele rupt, şi nicidecum ca semnal de alarmă faţă de un tratament susceptibil să trezească şi să pervertească sexualitatea. În *Émile*, nu se face nici o referire la pedeapsa corporală. În schimb, apare un studiu ciudat despre diferenţa dintre atitudinea fetelor şi a băieţilor faţă de pedepse, prin care tot ceea ce se spune despre supuşenia fetelor ne aminteşte de bătaia încasată de la dra Lambercier, în vreme ce tot ceea ce se referă la revolta băieţilor ne aminteşte de povestea cu pieptenele rupt (*ibid.*, pp. 750–751).

nici una (ceva mai încolo, vom vedea că recidiva apare „fără să fi fost din vina mea, adică prin voința mea"), ci că este victima unei greşeli pedagogice: în spatele impersonalului, pe care îl foloseşte pentru a descrie neclar şi, uneori, indiscret bătaia la fund, există şi fraţii Lambercier. În privinţa caracterului „pe cît de comun, pe atît de funest" al acestui exemplu, el este necesar în cadrul unui discurs pedagogic. Numai că tot restul povestirii va dovedi contrariul. Vom ajunge la excepţional (totul se va petrece „în sens contrar faţă de ce ar fi trebuit să urmeze în mod firesc") şi la voluptate şi puritate („nu m-am bucurat prea mult..." şi „sentimente pure şi moravuri cinstite"). Generozitatea pedagogică este masca necesară unei dorinţe care nu îndrăzneşte, în confesiunea propriu-zisă, să-şi mărturisească dorinţa pe care o are de a mărturisi, de a se demasca. Dar, de fapt, despre ce este vorba?

A treia etapă.

> Cum domnişoara Lambercier avea pentru noi afecţiunea unei mame, ea avea şi aceeaşi autoritate, pe care o ducea uneori pînă la a ne pedepsi ca pe nişte copii, atunci cînd o meritam. Multă vreme, ea se mulţumea să ameninţe, şi această ameninţare a unei pedepse, cu totul nouă pentru mine, mi se părea tare îngrozitoare; dar, după executare, o găseam mai puţin cumplită decît mă aşteptasem, şi ceea ce e mai ciudat este că această pedeapsă mă făcea s-o iubesc şi mai mult pe aceea care mi-o aplicase. Şi numai această dragoste reală, precum şi blîndeţea mea firească, mă împiedicau să caut respectarea aceluiaşi tratament, meritîndu-l; căci găsisem în durere şi chiar în ruşine un amestec de senzualitate ce-mi producea mai multă plăcere decît teamă de a fi pedepsit, încă o dată, de aceeaşi mînă. E adevărat că, întrucît în aceasta se amesteca un anume instinct al sexului, aceeaşi pedeapsă primită de la fratele ei nu mi s-ar fi părut deloc plăcută. Dar, cu firea pe care o avea el, asemenea substituire nu mă speria cîtuşi de puţin, iar dacă mă abţineam să-mi atrag corecţia, era numai din teama de a n-o supăra pe domnişoara Lambercier, deoarece într-atît de mare e în mine puterea bunătăţii, şi chiar a aceleia născute din simţuri, încît ea le-a fost întotdeauna lege în inima mea (p. 18, ed. rom).

Rousseau va explica acum tot ceea ce era implicit în cea de-a doua etapă. El îşi reîncepe povestea, dar cu o lentoare

extraordinară, a cărei funcție este atît să mimeze (pe cît posibil) surprinderea copilului, cît și dificultatea pe care o are *să se gîndească* la ceea ce i se întîmplă, să o exprime în interiorul categoriilor utilizate de obicei, făcînd în același timp imposibilă orice lectură rezumativă sau trivială. Originea simbolică și afectivă a perversiunii este acum scoasă în evidență permanent. Pentru a comenta această parte din text, avem șansa să o putem compara cu versiunea anterioară din manuscrisul supranumit de la Neuchâtel (Pléiade, I, p. 1155)

> Cum domnișoara Lambercier avea grijă de noi ca o mamă, își exersa în egală măsură și autoritatea respectivă. Acest lucru îi dădea dreptul ca uneori să ne aplice cîte o corecție firească pentru noi, copiii. Pînă să fiu pedepsit pentru prima dată, mi-era o frică de moarte. După aceea însă, nu mi s-a mai părut ceva atît de îngrozitor și, deși n-am făcut niciodată ceva anume ca s-o merit, eram mai curînd înclinat să mi-o doresc și nu să mă tem.

Textul acestei prime versiuni este mult mai scurt: de altfel, Rousseau va dezvălui constatarea eșecului ceva mai încolo, sub formă de explicații[1]. El distinge prea bine lanțul cauzal care duce de la bătaia la fund la urmarea istoriei vieții sale sexuale; dar el nu discerne lanțul cauzal care duce la bătaia propriu-zisă: „Nu știu de unde această senzualitate precoce", adaugă el în prima sa versiune. Totul se petrece ca și cum nu ar fi înțeles încă raportul dintre bătaie și ce se întîmplase înainte. Dacă ar fi să comparăm prima versiune cu cea de-a doua, constatăm că în prima lipsește *orice* referire la legătura afectivă reciprocă dintre dra Lambercier și copil, deci orice analize care explică în final originea și funcționarea acestei perversiuni în cel de-al doilea text și pune în relație totul cu ceea ce se întîmplase pînă

[1] Charly Guyot, în *De Rousseau à Marcel Proust* (Ides et Calendes, Neuchâtel, 1968, pp. 47–48), compară cele două versiuni ale textului. El socotește că prima versiune este „mai realistă" și întrevede în lungimea celei de-a doua „o vizibilă preocupare de a se justifica", „dorința de a se dezvinovăți". Dacă am rămîne la această dovadă destul de superficială, am putea trage concluzia că al doilea text este „mai puțin realist", și că dorința de justificare îl determină să ascundă sau, cel puțin, să mascheze adevărul. Vom încerca să demonstrăm că, de fapt, este exact contrariul a ceea ce s-a întîmplat.

atunci; de asemenea, lipseşte ideea plăcerii, strîns legate de ruşine. Asta înseamnă că, recitindu-şi textul şi reformulîndu-l, Rousseau a descoperit un lucru decisiv, şi anume a reuşit să se întoarcă dincolo de întîmplarea propriu-zisă la originile acesteia. O variantă cu diferenţe aparent minime între cele două redactări ale primei fraze arată metamorfoza explicaţiei. „Cum dra Lambercier *avea grijă de noi* ca o mamă" devine *„avea pentru noi o afecţiune* de mamă": se trece de la funcţia practică nuanţată afectiv la afectivitatea pură. Tocmai pe acest *cuvînt* afecţiune, folosit de data aceasta referitor la copil, se bazează întreaga construcţie care urmează (cf. „mă îndrăgea mai mult", „întreaga realitate a acestei afecţiuni", „bunăvoinţa", „... legea în sufletul meu"). Paragraful celei de-a doua versiuni *începe* şi *se termină* prin afirmarea superiorităţii afectivităţii.

Noua povestire o disociază pe dra Lambercier de fratele său; ea singură reuneşte, de această dată, în mod explicit, afecţiunea şi autoritatea: dar sesizăm că aceste două lucruri nu mai coincid deloc cu cuplul amor/amor propriu de la început: autoritatea este acum de partea iubirii: factorul comun, care devine cuvîntul *mamă*, reluat şi ca punct de legătură între fraze, estompează definitiv latura socială a ruşinii şi a amorului propriu şi situează tot ceea ce urmează în cadrul unei relaţii intime şi duale, a cărei contradicţie interioară o vom explora. Acest „noi", care-l include pe Jean-Jacques şi pe vărul său, se dă repede la o parte ca să facă loc lui „eu". Iată-l, deci, singur faţă în faţă cu ea. Legătura între afecţiune şi autoritate, în cazul pedepsirii, aminteşte de vechiul proverb „Unde dă mama creşte", care este suficient să-l răsturnăm pentru a ghici cum este percepută bătaia (şi chiar căutată) de către copil, ca *semn* de afecţiune, purtare obişnuită pentru copiii lipsiţi de acest sentiment. Acum, terenul este pregătit pentru mărturisirea clară a plăcerii resimţite. Şi totuşi, nu vom ajunge la ea decît printr-un nou traseu labirintic pe care îl voi străbate rapid în cinci etape:

1. Secvenţa aşteptării, pregătită încă din primul paragraf, este reluată: ea trebuie să permită, în egală măsură, să arate candoarea copilului, dar şi să-i pregătească surpriza. Însă teama evocată aici nu pare a fi nici că şi-ar putea supăra personajul maternal

(amorul), nici ruşinea în public (amorul propriu), ci teama fizică de suferinţă: ambiguitate importantă, căci ea este cea care va permite, printr-o simplă răsturnare, sugerarea ideii (pînă aici total absentă în text) a plăcerii fizice.

2. (*Dar...*): iată faptul în sine, deşi nu ştim în ce constă elementul nou. Fraza este ambiguă: ea poate, pe un plan foarte banal, să exprime faptul că aşteptarea a amplificat în gînd acea durere care, în final, devine foarte suportabilă. Continuarea ne va face să înţelegem că „mai puţin îngrozitor" este o litotă: nu este vorba de o diminuare a durerii, ci de apariţia năvalnică a plăcerii. E firesc ca băieţelul, care ignora totul în privinţa plăcerii, s-o perceapă iniţial negativ, ca pe o uşurare; cînd, în sfîrşit, va identifica prezenţa unui lucru plăcut, el şi-l va formula în unicul limbaj pe care îl cunoaşte, cel al afecţiunii.

3. (*Şi ceea ce este cel mai bizar...*): departe de a localiza plăcerea în propriul său trup şi de a descoperi ceea ce vom numi mai tîrziu zona erogenă, copilul o raportează afectiv sursei sale reale, care este iubirea mamei, şi nu resimte decît bucuria relaţiei restabilite. De unde şi acest „mă va iubi şi mai mult" (ceea ce dovedeşte că nu era pe deplin fericit, pe cît o pretindea mai înainte...), această recunoştinţă care umbreşte intermediarul plăcerii fizice şi care cunoaşte adevăratul obiect al iubirii.

4. (*Trebuia chiar*): afecţiunea crescîndă este prezentată ca rezultat al bătăii şi, în acelaşi timp, ca o limitare... a acelui ceva prin care această afecţiune a crescut şi pe care Rousseau încă nu o numeşte. Este esenţial ca, la nivelul textului propriu-zis, să fie pus în mişcare mecanismul de control al senzualităţii, înainte ca lucrul să fie pomenit; acest mecanism de control trebuie prezentat nu ca efectul unei cenzuri morale sau a ceva venit din afară, ci ca fiind produs el însuşi de acelaşi lucru ca şi lucrul ţinut sub control: aici apare una dintre temele cele mai bogate din psihologia lui Rousseau: efectul contradictoriu, ceea ce el va numi adesea un lucru „conţinut în sine însuşi" (cf. p. 41), care evocă pentru noi nu numai un sistem de control moral, un sistem fizic de tensionare prin contrarii, ci şi echilibrul paradoxal între teamă şi dorinţă. De fapt, această contradicţie, pe care Rousseau o percepe în efectul său, poate fi socotită doar reflectarea contradicţiei în cauză. Nu este mai puţin adevărat că

discursul povestitorului *repetă* comportamentul copilului: dorința nu are dreptul să apară cu adevăratul său nume în text decît în interiorul unei fraze în care se afirmă că niciodată nu va avea dreptul să vorbească ori să se manifeste printr-o cerere explicită: dar, în același timp, fraza numește, prin negare, maniera în care va ști să se exprime indirect. Dacă pedeapsa este un semn indirect de dragoste, vina este un semn indirect al dorinței de dragoste. Chiar dacă Rousseau își interzice în mod conștient să folosească acest limbaj, totuși dorința reușește foarte bine să se exprime, chiar fără voia lui. Asta se va vedea și mai bine la Marion. Echilibrul controlului analizat aici ne amintește de comparația de intensitate din schema I: răsturnarea este totală, dar s-a făcut atît de treptat, încît nici nu ne-am dat seama. De la „acest lucru mă mîhnea mai tare decît rușinea de a rata în public" la „era nevoie de o întreagă afecțiune sinceră [...] ca să nu reacționez...", s-a trecut de la o comparație de ordin logic și cantitativ la analiza unui sistem de forțe contradictorii și indisolubile.

5. (*Ăci...*): în sfîrșit, plăcerii i se dă un nume, dar este, totuși, ținută la distanță printr-o serie de turnuri de frază: „constatasem", explicație retrospectivă, care îl situează deja în trecut; „în durere" (durere fizică a cărei așteptare produsese atîta spaimă); și reapare în text, după o lungă pauză, „în chiar rușinea" (umilința socială prezentată inițial ca fiind ceva care îl afectează „extrem de tare", – și care „chiar" marchează culmea răsturnării); „un amestec de senzualitate": în sfîrșit, paradoxala plăcere fizică intră în *combinație* cu durerea și rușinea și este mărturisită deschis, pentru o clipă, „mai mult dorință decît teamă"... (teama trimițînd la frica de durere fizică și la cea de rușine socială; și nu la frica de a o supăra pe dra Lambercier, despre care tocmai spusese că este mai tare ca dorința, încă de la începutul acestei fraze). Dubla formulă (în durere și chiar în rușine) leagă în aceeași experiență ceea ce psihanaliștii numesc masochismul erogen și masochismul moral și pregătește analiza ulterioară a comportamentului amoros, dar și a comportamentului adultului în general.

Această formulă destul de clară și pozitivă să fie oare ultima fază a confesiunii? Aceasta ar însemna să ne imaginăm confesiunea sub forma unui vector care ajunge în vîrf, în timp ce, de

fapt, ne aflăm într-o mişcare circulară care are o *tangenţă* cu linia dreaptă a adevărului, – sau mai degrabă una de atingere uşoară, neputînd să apropie prea tare adevărul de dorinţă, decît împinsă de o forţă a cărei traiectorie trebuie neapărat să o depărteze iar de această linie. Tot acest discurs care a putut fi deplasat întratît încît s-a ajuns să se vorbească despre dorinţă, trebuie să revină asupra sa. De la „trebuia întregul adevăr..." şi pînă la sfîrşitul paragrafului, regăsim exact aceeaşi structură ca pînă la sfîrşitul paragrafului 1: (afecţiune mai mare decît dorinţa: căci dorinţa era mare) (această dorinţă este mare pentru că are o sorginte sexuală; dar afecţiunea este mai mare decît dorinţa pentru că are o sorginte sufletească). Locul de mijloc ocupat în acest paragraf 1 de ruşine este luat acum de plăcere. Traiectoria dus-întors porneşte de la intensitatea afecţiunii prezentate ca factor de control şi de inhibiţie pentru a se întoarce în final lăsînd ultimul cuvînt „legii" sufletului, întărită în mod paradoxal prin faptul că sufletul trebuie să îşi înăbuşe dorinţa („şi *chiar* ceea ce simţurile au făcut să apară" exprimă o culme paradoxală care este exact inversul lui „în chiar ruşinea" şi care echilibrează situaţia). Această structură care stabileşte supremaţia afectivităţii permite deci, în partea sa de mijloc, să evoce dorinţa: „de a simţi de acum înainte *aceeaşi mînă*". Analiza acestui factor (absent în prima versiune a textului) care în acelaşi timp pune accentul pe zona erogenă a trupului copilului şi pînă la *agentul* erogen este introdus printr-o dublă desfăşurare opusă: trezire precoce a sexualităţii (precoce pentru că la Rousseau sexualitatea nu există înainte de pubertate) şi „mîna" reprezentînd în dra Lambercier elementul *feminin,* independent pe persoana respectivă şi de relaţiile cu Jean-Jacques; permanenţa afectivităţii în raport cu iubirea. Stabilind o opoziţie atît de brutală între sex şi suflet, naratorul repetă aici comportamentul copilului. Şi cînd în sfîrşit defineşte sexualitatea drept „precoce", ceea ce evocă implicit dezvoltarea sexuală ulterioară, el ne pregăteşte în acest episod posibilitatea de a vedea originea tuturor comportamentelor sexuale. După ce face asta, printr-o mişcare abilă ne învîrtim puţin în jurul dlui Lambercier şi trecem de la sex la iubire, totul terminîndu-se cu cuvîntul „suflet".

PRIMEJDIILE TRANSPARENȚEI

De aici, începe o nouă povestire. Cititorul remarcă mai întîi schimbarea de ton:

> Recidiva pe care o îndepărtam fără să mă tem de ea, surveni fără să fi făcut vreo greșeală, adică din propria mea voință, și am profitat, pot spune, cu conștiința împăcată (p.18, ed. rom.).

Jocul ambiguității cuvintelor (distincția celor două sensuri posibile ale „vinovăției", încălcarea unei legi sau responsabilitate) și al registrului vocabularului („conștiința împăcată" trimițînd la cazuistica iezuită) nu mai este, ca mai înainte, modalitatea implicită a vicleniilor naratorului: într-o atmosferă destinsă, acestuia îi place să sublinieze el însuși acele jocuri de limbaj („adică", „aș putea spune"), încercînd să îl facă pe cititor să zîmbească atunci cînd are aerul că reia atitudinea de adult care redă lucrurilor proporțiile juste, surîzînd chiar el la micile șiretlicuri de odinioară. Umorul, în confesiunile lui Rousseau, are adesea funcția de tocmeală cu cititorul: el merge în întîmpinarea cititorului adult, pentru ca acesta din urmă să vină în întîmpinarea copilului și să participe direct la trăirile acestuia. Aceste momente de destindere durează puțin: aici e limpede că este vorba despre ușurarea de a fi reușit să facă cea mai mare confidență și speranța că l-a dezarmat pe cititor, acestea permițîndu-i lui Rousseau fugitiva nuanță umoristică. Rousseau, jenat de confidența pe care trebuie s-o facă, juca rolul pedagogului solemn: „Dacă am schimba metoda...". Acum, ușurat, glumește: o modulație, de altfel, necesară pentru ca în paragraful următor să poată trece la ofensivă, pretinzînd a fi o situație excepțională. Pentru moment, se lasă pradă jocurilor de cuvinte. Este fără îndoială o scădere de ton în raport cu paragraful precedent, ceea ce explică de ce comentatorii neglijează aproape întotdeauna episodul cu *cea de-a doua* bătaie, fără să-și dea seama că Rousseau spune niște lucruri total diferite și extrem de revelatoare. Această importanță poate fi resimțită ca avînd legătură cu *subiectul* jocului umoristic: diversele nivele la care se poate situa ideea de *vinovăție*; ea poate fi simțită în egală măsură și în munca depusă

de Rousseau între cele două versiuni. Prima, pur şi simplu, nu făcea distincţie netă între bătăi:

> Modesta domnişoară Lambercier, văzînd de bună seamă, după anumite semne, că pedeapsa ei nu atingea scopul propus, declară că renunţă, că aşa ceva o oboseşte prea mult, şi am regretat, fără a şti prea bine de ce, cînd s-a ţinut de cuvînt.

În cea de-a doua, mai detaliată, el disociază cele două etape net şi izolează într-o „a doua şi ultimă bătaie" descoperirea drei Lambercier.

> Recidiva pe care o îndepărtam, fără să mă tem de ea, surveni fără să fi făcut vreo greşeală, adică din propria mea voinţă, şi am profitat, pot spune, cu conştiinţa împăcată.Dar această a doua ocazie fu şi ultima, căci domnişoara Lambercier, văzînd, de bună seamă, după anumite semne, că pedeapsa ei nu atingea scopul propus, declară că renunţă şi că aşa ceva o oboseşte prea mult. Pînă atunci noi dormeam în camera sa şi, uneori, iarna, chiar în patul ei. Două zile după aceea, am fost mutaţi în altă cameră; avui de atunci cinstea, de care m-aş fi lipsit bucuros, de a fi tratat de dînsa ca un băiat mare (p.18, ed. rom.)

Această a doua povestire, de obicei neglijată de comentatori, fără îndoială pentru faptul că pare mai puţin scandaloasă, este la fel de importantă ca prima. Ea începe să aibă sens în lumina analizelor lui J. Starobinski: de aceea, este destul de paradoxal că nici chiar J. Starobinski nu i-a acordat locul meritat. Luînd ca punct de pornire pentru *Transparenţa şi obstacolul* episodul cu *pieptenele rupt*, transformîndu-l într-un fel de origine absolută, este limpede că J. Starobinski a făcut o alegere arbitrară. El disociază două episoade pe care Rousseau le-a legat explicit în mod inextricabil. El îl alege pe cel care, în text, este al doilea; îl elimină pe primul şi, o dată cu el, întregul aspect sexual al problemei. Asupra acestui aspect însă a revenit în *Œil vivant*. Dar, pentru ca noile analize să se poată integra în analiza globală a proiectului lui Rousseau, aşa cum a fost ea concepută în *Transparenţă şi obstacol*, trebuia ca episodul cu bătaia să îşi regăsească locul său fundamental.

Episodul cu bătaia la fund se petrece la nivelul a ceea ce J. Starobinski numeşte semne naturale, limbaj direct al emoţiei, limbaj care nu a fost destinat pentru a fi citit, deoarece semnificantul şi semnificatul sînt unul şi acelaşi lucru. La începutul textului, copilul percepe direct armonia grupului şi tulburarea pe care comportamentul său o aduce în această armonie: el este fermecat *să vadă* că toată lumea este încîntată de el şi de toate; ceea ce-l tulbură este să „*vadă* pe chipul drei Lambercier *urme* de îngrijorare şi de suferinţă"; lucrul de care se teme cel mai tare este *semnul* de nemulţumire. El însuşi participă la această transparenţă prin naivitatea sa. Ori, această transparenţă este periculoasă: „dra Lambercier fără îndoială că a observat *după vreun semn* că această pedeapsă nu şi-a atins scopul". Care este acest semn? Este vorba oare despre o formulă voalată pentru a defini, de exemplu, o erecţie? Pare mai probabil ca acest „fără îndoială" să indice o ipoteză conform căreia naratorul adult găseşte necesar să explice comportamentul drei Lambercier şi acel „vreun" necunoaşterea naturii exacte a acestui semn de satisfacţie. Tocmai necunoaşterea şi naivitatea duc la catastrofă. Aceasta, chiar dacă mai puţin dramatic orchestrată decît cea cu pieptenele rupt, nu este din acest motiv mai puţin importantă, cronologic, fiind anterioară. J. Starobinski scria în privinţa pieptenelui rupt:

> Aceasta este juxtapunerea tulburătoare dintre a fi inocent şi a părea vinovat [...]. În acelaşi timp, iese la iveală în mod confuz ruptura ontologică între a fi şi a părea şi iată că misterul nedreptăţii devine insuportabil pentru copil[1].

În episodul cu pieptenele, este vorba despre aplicarea nedreaptă a legii, care scoate în evidenţă absenţa transparenţei; aici, existenţa însăşi a unei *legi* este revelată în cadrul transparenţei reciproce. Copilul îşi declara într-o manieră ingenuă plăcerea, fără a se gîndi să se ascundă, fără a-i da prin cap că este ceva rău; dacă se abţinea de la fapte care presupuneau pedepse, aceasta era pentru a evita greşeala iniţială care, făcînd-o să sufere pe dra Lambercier, antrena după sine pedeapsa: habar n-avea că plăcerea pe care o

[1] Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, la Transparence et l'Obstacle*, 1971, p. 19.

simțea în timpul pedepsei putea să o mîhnească. El și-a arătat deci plăcerea; iar ea, la rîndul său, i-a dat să înțeleagă (dar de data aceasta într-un limbaj indirect) că această plăcere o supăra și că era una *interzisă*: astfel, semnul de iubire pe care reușise să-l obțină prin pedeapsă îi este, în final, refuzat. Copilul descoperă că transparența este imprudentă, periculoasă și că voalul este necesar; exprimarea dorinței compromite realizarea ei, transparența duce la refuzul iubirii dorite. În măsura în care există o neînțelegere, copilul este vinovat fiindcă a ignorat legile lumii adulte; se vede clar că neînțelegerea nu are drept obiect *fapta*, ca în cazul pieptenelui, ci valoarea în sine, conflictul dintre cele două tipuri de valori: nevoia de iubire, în cazul copilului, se lovește de tabuul de ordin moral. Copilul va înțelege lecția: aici ajungem din nou, în planul povestirii, la problematica mărturisirii: dorința nu va mai ști să se manifeste decît pe căi indirecte; copilul se teme că, dacă-și arată dorința, se va vedea frustrat (nu va mai fi bătut) și izolat (alungat din pat). Totul ne face să credem că, împotriva a ceea ce spune Rousseau, căutarea semnului de iubire în pedeapsă reprezenta deja un comportament indirect prin care copilul încearcă să restabilească o comunicare întreruptă: iată, deci, că această viclenie inconștientă a fost scoasă la iveală, trezindu-se în fața lipsei inițiale, dar îmbogățit cu o dublă experiență, cea a tabuului și cea a voluptății.

Tabuul.

Prin comportamentul său, dra Lambercier îi dă de înțeles copilului că incestul este interzis (ea este mama, – și, într-un alt pasaj separat, pe care o să-l analizăm ceva mai încolo, aflăm că Rousseau o iubește ca pe o mamă „și poate chiar mai mult"). Această interdicție îi este făcută cunoscută simultan în două feluri.

a) În *planul actelor*, este privat de bătăi, dar în același timp este exclus din dormitor și din *pat*; această a doua sancțiune nu figura în versiunea inițială a episodului. Rousseau și-a amintit

deci (sau, dacă îşi amintise deja, abia acum a înţeles sensul) în momentul în care a aprofundat interpretarea. Patul defineşte intimitatea fizică şi contactul. Pe planul moravurilor, această promiscuitate pare-se că era obişnuită în secolul al XVIII-lea, cînd copilul nu era tratat ca o fiinţă sexuată decît după ce împlinea zece ani. Este adevărat că aici e vorba de un pastor calvin din Geneva şi mai ştim că dra Lambercier i-a adus multe necazuri fratelui său cu cîţiva ani înainte, pentru că, spuneau gurile rele, îl lăsa să vină la ea în dormitor dimineaţa[1]. Dar Jean-Jacques nu ştia nimic despre toate acestea. Sînt mai importante de sesizat ecourile pe care le putea evoca tema patului matern pentru un copil lipsit de această experienţă pînă la sosirea sa la Bossey, cît şi pentru narator, care este limpede că gîndeşte această întîmplare simetric inversă în raport cu adolescentul atras de voie de nevoie în patul mamei, la Chambéry. Cele două episoade se suprapun pînă şi în vocabular: la Bossey, „am avut de-acum înainte onoarea, de care m-aş fi lipsit cu plăcere, *de a fi tratat de ea ca un băiat mare*"; la Chambéry, mama a înţeles că „era timpul *să mă trateze ca pe un bărbat*" şi Jean-Jacques s-ar fi lipsit şi de asta, spune el. Expresia „tratat de ea ca un băiat mare" nu apare decît în cea de-a doua versiune. Groaza incestului (şi a oricărui raport sexual) pare să corespundă temerii de a pierde iubirea, pentru că a cîştigat plăcerea, o teamă profund înrădăcinată, a cărei reflectare, şi nu origine, o vedem şi în acest fragment.

b) Pe *planul limbajului*, dra Lambercier îl învaţă legea tăcerii; cînd nu ştia catehismul, suferinţa drei Lambercier i se citea pe chip, şi greşeala era sancţionată în mod explicit. Acum, din contră, nu numai că greşeala îi este interzisă, dar îi este interzis să vorbească şi despre greşeala sa şi despre lege. *Semnele* prin care se manifestă dezaprobarea sînt indirecte şi voalate: deductiv, copilul (în mod inconştient) şi naratorul trebuie să găsească raportul care există între o anumită hotărîre sau cuvînt şi intenţia lor reală. Cu această ocazie, dra Lambercier practică *minciuna* (ea declară... că băiatul o obosea), sau

[1] Cf. Pierre-Maurice Masson, *La Religion de Jean-Jacques Rousseau*, 1916, p. 21.

omisiunea (gestul, fără altă explicație în afară de apropierea cronologică, care sugerează legătura dintre cauză și efect: „două zile mai tîrziu..."). Nu numai dorința, ci și reprimarea dorinței nu are drept să se exprime decît prin minciuni sau ocolișuri. Scenă mută: cititorul nu remarcă această pierdere a limbajului direct, în vreme ce în scena cu pieptenele ruptura comunicării va fi prezentată ca un adevărat scandal. Aici, limbajul este cu desăvîrșire pierdut: copilul și adultul acceptă această pierdere de limbaj, au interiorizat-o pentru totdeauna. Nu numai că naratorul nu are nici un reproș de făcut, dar chiar o felicită pe dra Lambercier atît pentru faptele sale, cît și pentru discreția ei. În prima versiune, „*modesta* dră Lambercier", „care numai ea cunoaște motivul", este admirată pentru purtarea sa. În cea de-a doua versiune, insistarea îndelungă asupra educației insuficiente primite de Jean-Jacques va sfinți, în egală măsură, ignoranța totală în care a fost ținut. Există aici o problemă mult mai profundă de limbaj decît în cazul celei cu pieptenele rupt. Și chiar, de ce n-am presupune că, dacă revendicarea transparenței și a dreptății ia o formă atît de violentă în povestea cu pieptenele, este pentru că aici se reportează (unde revendicarea respectă codul moral și, deci, are toată libertatea să se exprime), protestul fiind inconștient și imposibil pe terenul inițial, care este cel al dorinței împotriva codului moral. Ce altceva reflectă, de fapt, aceste proteste de nevinovăție, această pornire justițiară, dacă nu imposibila revendicare a dreptului de a fi „vinovat", a dreptului la plăcere? Sofismele lui Rousseau, contradicțiile sale nu se pot explica doar pornind de la scena cu pieptenele rupt. Ele devin însă foarte lesne de înțeles de îndată ce se subînțelege acest transfer paradoxal, această sublimare. Elaborarea unei morale a sentimentului, felul în care Rousseau, la începutul cărții a IV-a din *Émile*, confundă într-o singură experiență trezirea sexuală a pubertății și trezirea morală prin *milă*, teoria conștiinței și a acelui „dictamen" vor constitui în egală măsură efortul de sintetizare a dorinței și a tabuului: Rousseau încearcă să dea conștiinței morale, care interzice, însăși forma lucrului interzis, respectiv cea a dorinței. Acest aspect esențial al operei

lui Rousseau este explicabil doar dacă socotim episodul piepte-nelui rupt ca o reapariție paradoxală și sublimată a limbajului dorinței înăbușite în episodul bătăii. Și el o simțea prea bine: încăpățînarea de a lega prea strîns cele două întîmplări împotriva oricărei logici aparente o arată.

Voluptatea.

La sfîrșitul acestui lung parcurs, comunicarea cu mama este deci întreruptă: dar, în același timp, el a trăit o nouă experiență a ceva interzis, copilul regăsindu-se în posesia unei noi puteri, – a unui nou limbaj: cel al trupului. În întîmplarea propriu-zisă, această plăcere trupească nu apare decît ca un reziduu: el nu devine esențial decît atunci cînd esențialul dispare. Cititorii acestui text, care privilegiază și pot izola această experiență de plăcere, situînd-o în cadrul unei analize sexologice, o reduc la o simplă banalitate. Erau cunoscute de mult moravurile celor care se „flagelează" și caracterul erogen al zonei fesiere. Iar a atribui unei bătăi primite la o vîrstă fragedă acest gust este o descoperire destul de simplistă. Doar dacă analizăm în profunzime drumul trasat de Rousseau, pornind de la problema iubirii și pînă la bătaie (înțeleasă ca finalitate și consecință), putem sesiza cum se ajunge de la bătaie (considerată de data aceasta nu ca origine, ci ca *declanșator*) pînă la „perversiune". Este imposibil de citit un text în plan sexologic și psihologic, cînd, de fapt, acesta nu vorbește decît de raporturile simbolice de la un cap la altul. Cînd plăcerea apare în text, am văzut că băiețelul și naratorul o identifică cu greu: și, nu numai din pricina noutății experienței; este și pentru că semnul este trăit în totalitate și, ca în orice proces de înțelegere care funcționează corect, semnificantul (excitarea zonei fesiere) dispare în spatele semnificatului (iubirea acordată) sau, mai degrabă, fac un tot. Plăcerea nu capătă *valoare* decît ca semn al iubirii, iar iubirea nu *există* decît atunci cînd este semnificată de plăcere. Plăcerea este transparentă, iar iubirea devine sensibilă. Ambele se contopesc în plenitudinea semnului. Sigur că și la acest nivel

exista deja „perversiune" sau, mai degrabă, „inversiune", în măsura în care codul valorilor pare inversat între emiterea semnului şi receptarea sa. Dar, în final, semnul funcţionează. De îndată ce emiţătorul (dra Lambercier) a înţeles că receptorul (copilul) inversase codul, a suprimat semnul (ceea ce este o manieră de a se adapta la noul cod al copilului, pentru a-i semnala, într-un limbaj pe care să-l înţeleagă, dezaprobarea faţă de vina iniţială, dar mai ales pentru inversarea codului). Semnificatul (iubirea) este, deci, refuzat şi dispare o dată cu semnul; copilul rămîne singur cu semnificantul, excitaţia trupească, pe care această experienţă a legat-o în mintea sa atît de tare cu semnificatul, încît va încerca toată viaţa să reconstituie semnificatul prin reactivarea semnificantului. Jean Starobinski a subliniat că exhibiţionismul nu era, pentru Rousseau, decît un *mijloc* de a obţine pedeapsa; dar, la rîndul său, obţinerea pedepsei nu este decît un mijloc de *a-şi imagina* obţinerea iubirii. În finalul analizei sale, Rousseau arată cum, în timiditatea sa, neîndrăznind să solicite pedeapsa fizică, el şi-a „amăgit" gustul prin legături care îi menţineau ideea („a fi în genunchi în faţa unei iubite autoritare, a-i asculta poruncile şi a-i cere iertare..."): dacă deplasarea semnificantului de la registrul fizic la cel moral se face cu mare uşurinţă la adult este pentru că literalitatea semnificantului contează puţin şi că perversiunea este în *însăşi originea ei* un sistem simbolic; nu contează prea mult deplasările semnificantului şi inversarea codului, mai ales dacă în final ai impresia că ai atins semnificatul, care este iubirea. De altfel, deplasarea pe care o face adultul reproduce pe invers deplasarea iniţială şi luminează retrospectiv un mecanism pe care analiza lui Rousseau o lasă în penumbră. Experienţa copilului merge de la mustrare (de care pretinde că se teme din dragoste) pînă la pedeapsa fizică (unde excitarea fizică reprezintă un sprijin concret pentru un element moral agreabil, care ar fi trebuit deja să figureze şi în momentul mustrării): descoperirea plăcerii fizice nu face altceva decît să scoată la iveală un masochism moral. Adultul care renunţă la bătăi, preferînd reproşurile, nu face altceva decît să se întoarcă la origini: el nu pierde nimic pe planul plăcerii pentru că, prin jocul de asocieri deja făcut,

reproşul funcţionează de acum înainte ca un dublu semnificant, trimiţînd în acelaşi timp la semnificatul fundamental, care este iubirea, precum şi la celălalt semnificant, care este plăcerea. Şi, cum lecţia drei Lambercier a fost bine înţeleasă, din reproş alegîndu-se atît cu ideea de iubire, cît şi cu realitatea plăcerii („cu cît imaginaţia mea vie îmi încingea mai tare sîngele"), are grijă ca inversiunea codului să nu poată fi sesizată de iubita lui („cu atît *aveam aerul* unui îndrăgostit înfricoşat"). În cele din urmă, iubirea devine obiectul dorinţei. Expresia „să fac asta şi cu dra Lambercier" îl şochează pe cititor mai întîi prin funcţia sa pudică de perifrază şi, în acelaşi timp, prin savoarea umoristică legată de ideea multiplicării: acest joc stilistic însă nu este aşa ceva, de fapt; expresia trebuie luată *ad litteram*: întregul joc complicat al comportărilor masochiste are ca scop recrearea, pornind de la persoane reale, a imaginii persoanei care răspunde nevoii de iubire, persoană care, întîmplător, se numeşte „dra Lambercier".

DESCHIDEREA TEXTULUI

Deocamdată nu voi merge mai departe pe „firul afecţiunilor secrete": aş vrea să arăt că, în încercarea de explorare făcută de Rousseau, importantă este *întoarcerea* la origini. Dacă este să judec în termeni freudieni, aş putea să mă întorc chiar mai departe decît el, sau altfel: rămîne ca direcţia de cercetare în amonte şi originea afectivă şi simbolică a perversiunii să fie indicate de Rousseau într-un mod foarte clar. Compararea celor două versiuni ale textului arată că este vorba de o adevărată cercetare, adică de o înţelegere şi o formulare care nu sînt posibile decît în scris şi care nu existau în amintire. Este evident că, pentru copil, această logică paradoxală şi complexă a afectivităţii era complet necunoscută; dar adultul a trebuit să încerce de mai multe ori pentru a scoate lucrurile la lumină. Mărturisirea nu este, aşa cum ne-am imagina gîndidu-ne la confesiune, expresia unui lucru deja cunoscut şi formulat în interior: dacă ar fi fost aşa, pentru Rousseau era suficient să

spună „toată viața, abia am așteptat să fiu bătut la fund"; ori, din contră, abia de mărturisește „penitentul" ceea ce socotește el a fi păcatul său, pe care credea că îl poate ține secret, și își și dă seama că mai e *ceva*, și că dificultatea pur și simplu și-a schimbat locul: ceea ce-l împiedica să vorbească îl împiedică și mai mult să *înțeleagă*. Să-și regăsească graiul atunci cînd el este distrus nu înseamnă că emite niște sunete: înseamnă regăsirea sensului ascuns al unui discurs cifrat. Utilizarea tehnicilor enigmei în mărturisire se justifică prin asta: chiar dacă Rousseau nu a mers pînă la capătul enigmei propriu-zise, măcar a sesizat că există o enigmă și a fost sensibil la prezența „bizarului" (unul dintre cuvintele sale preferate). Unele lecturi superficiale și simpliste, care se vor fi făcut ulterior în privința acestui episod, par să demonstreze la autorii lor un refuz al mărturisirii: putem accepta să ascultăm și refuza să înțelegem.

În această întoarcere la origini, trebuie să facem pe invers toată munca subconștientului, să dezlegăm tot ceea ce s-a înnodat: ca în munca de analiză, progresul presupune deblocaje progresive; dar, în același timp, ea este permanent împiedicată de repetiția de la nivelul discursului nodului pe care pretinde că îl deznodă. În confesiunea actuală, se pare că Rousseau se încăpățînează să își regăsească mai ales graiul, pe care l-a pierdut în momentul celei de-a *doua* bătăi; el concepe acest limbaj ca „finalizare" a eforturilor sale. Și totuși, acest limbaj inversat și indirect nu corespunde întru nimic „transparenței" pe care pretinde că o caută în relația cu celălalt; problema care rămîne este cea a blocajului inițial în exprimarea directă a nevoii de iubire. Limbajul care trebuie regăsit este cel al exprimării acestei nevoi. Sigur că textul lui Rousseau nu poate spune acest lucru. Însă, prin analizele sale și prin repetarea comportamentului blocat, ne dă posibilitatea de a simți dorința și de a-i bănui existența.

Pînă aici, am încercat să nu spun nimic altceva decît ceea ce spune și Rousseau însuși. Am adoptat, dacă nu chiar limbajul lui, măcar problematica și punctul său de vedere. Perspectivele pe care le deschidem ni s-au părut infinit mai bogate decît lecturile sexologice sau moralizatoare ale textului; Rousseau pune accentul

pe necesitatea reîntoarcerii, dincolo de bătaie, către o origine care are legătură directă cu iubirea, afecțiunea, cu raportul privilegiat cu celălalt care este mama; aspectul simbolic al perversiunii, ca limbaj al iubirii pierdute, este prezent pretutindeni; mecanismele inversării codului și ale deplasării semnificantului sînt foarte limpede analizate; calea pe care o indică este cea a descifrării psihanalitice. Categoric nu face altceva decît să o indice; iar eu nu am de gînd să fac, la rîndul meu, pe marele savant și să propun un „diagnostic" bazat pe certitudinile pe care nu le dețin asupra originii „masochismului[1]": de altfel, asta ar însemna să cad în păcatul sexologilor: sărăcia interpretării provine întotdeauna din faptul că episodul cu bătaia este *izolat* de restul textului. Explicația m-a făcut să rămîn în litera textului: voiam doar să deschid acum interpretarea prin cîteva reflecții asupra inversării și condensării.

INVERSAREA

Adoptînd problematica lui Rousseau, am fost obligat să presupun, ca și el, că totul pornea de la o stare de armonie generală, întreruptă de greșeala măruntă a copilului, care duce la suferința drei Lambercier. Este suficient să inversăm această situație pentru a redescoperi adevărul: se pornește de la o armonie curmată, pe care greșeala copilului are ca funcție să o restabilească. Pentru *a-ți dori* să fii iubit, trebuie să te temi că nu ești – și să crezi că nu ești. Rousseau spune foarte limpede că așa stăteau lucrurile: la Bossey, nu numai că era lipsit de familia naturală, dar devenise, în raport cu vărul său, ruda săracă și, în această poziție, era *neglijat* de frații Lambercier[2]. Vina este

[1] Cf. pentru o critică a interpretării tradiționale a masochismului, Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, col. „10/18", 1971. Deleuze reproduce la pp. 291–295 o amintire din copilăria lui Masoch, paralelă ca funcție cu cea a bătăii aplicate de dra Lambercier; dar el nu face nici o analiză a textului în lungul studiu pe care îl consacră textelor romanești ale lui Masoch.

[2] În *Confesiuni* (I, 13), Rousseau hotărăște că, „datorită hatîrului făcut de cei care ne erau stăpîni, avea în ochii lor un oarecare ascendent asupra mea", situație care îl face pe copil ca, în singurătatea sa, să „restabilească echilibrul"

un mijloc de a recîştiga afecţiunea sau măcar atenţia pierdută. La acest nivel fundamental, există deja inversiunea limbajului şi întreruperea comunicării: comportamentele copilului au ca funcţie obţinerea de semne din partea adulţilor, trezirea lor din indiferenţă; cît priveşte sensul acestor semne, copilul are grijă să-l inverseze după bunul lui plac, el dispune de acest sens fără mărturisirea acestora, adaptîndu-l poftei sale: „comunicarea" astfel stabilită este deja imaginară, pentru că se face în dispreţul total al codului emiţătorului. Acest mecanism al inversării semnelor, care permite descifrarea anumitor comportamente, a fost formulat de Rousseau cît se poate de clar în interpretarea pe care a dat-o „fundei lui Marion":

> Mă acuzam că am făcut ceea ce voiam să fac şi că am luat funda, pentru că intenţia mea era, de fapt, să i-o dau înapoi (p. 86).

Mecanismul întrezărit aici de Rousseau nu are oare o valoare mai generală? Poate fi el redus la o simplă analiză anecdotică a unui comportament care presupune *tachinare* (tachinarea exprimă printr-o agresivitate ludică, în aparenţă răutăcioasă, o dorinţă care nu are dreptul să se exprime altfel: Rousseau oare s-o fi tachinat pînă la moarte pe biata Marion)? De asemenea, de aici poate fi dedus un sistem de răsturnare aplicabil şi altor situaţii comportamentale. Astfel:

> *O făceam să îmi facă exact ceea ce voiam să îmi facă şi o determinam să-mi dea bătăile la fund pentru că intenţia mea era să i le dau eu ei.*

Răsturnarea pare burlescă: dar ea duce la ideea (total absentă în text) a unei dorinţe de violenţă la Jean-Jacques, o violenţă total refulată, care se exprimă tocmai prin mitul bunătăţii naturale, prin refuzul de a se recunoaşte în orice act agresiv. Această componentă sadică este totuşi necesar de a fi presupusă ca aflîndu-se la originea masochismului, tot aşa cum

---

În *Émile* (Pléiade, IV, 385), se vede şi în prezenţa adulţilor inegalitatea dintre moştenitor (vărul Bernard) şi orfan (Jean-Jacques), caz în care, din nou, copilul încearcă să compenseze.

este necesar să fie evocată ideea unei răutăți posibile, pentru a înțelege ce înseamnă bunătatea. Unde se găsesc aceste urme în text? Mai întîi, în „tulburarea" care îl cuprinde pe copil doar cînd vede supărarea drei Lambercier: această tulburare trebuie să comporte o oarecare plăcere, de nemărturisit, de a avea influență, de a avea putere de a acționa asupra ei și, în același timp, prin acest comportament copilul o forțează să-i acorde atenția de care se simte lipsit. Cum *în același timp* această plăcere nu poate fi mărturisită, trezind groaza chiar în copil, el nu și-o poate mărturisi decît pedepsindu-se (sau lăsîndu-se pedepsit de „victima" sa) și transferînd, la nivelul durerii pe care o resimte el însuși, ideea plăcerii. Și de ce este de nemărturisit? Dacă ar mărturisi-o, s-ar pierde iubirea de care are atîta nevoie. Contradicția pe care o găsește Rousseau în povestea cu bătaia trebuie deja să fie judecată în originea sa. Există, totuși, cîteva urme (deplasate) ale acestei agresivități, cel puțin două:

a) *Catehismul*: greșeala inițială de care Rousseau spune că-și va aminti *mereu* se petrece „la biserică, atunci cînd răspunde la catehism" și i se întîmplă *să se poticnească*. În *Confesiuni*, își ia asupra sa întreaga vină. Dar e suficient să citim *Noua Heloiză* sau *Émile* pentru a constata cîtă agresivitate a păstrat adultul față de catehism și de cei care îl „predau". Julie refuză să-i învețe pe copiii ei catehismul. În *Émile*, scrie:

> Dacă aș avea de zugrăvit stupiditatea supărătoare, aș zugrăvi un pedant învățîndu-i catehismul pe copii (p. 243, ed. rom.).

Comentînd acest citat, P.-M. Masson găsea că există o „revanșă retrospectivă", o „ranchiună de adolescent[1]".

b) *Fundul drei Lambercier*: În fragmentul consacrat ședерii la Bossey, cele două întîmplări principale, strîns legate, respectiv cea a bătăii și cea a pieptenului, sînt reluate în contrapunct umoristic în cele două episoade, al fundului drei Lambercier și al nucului de pe terasă. În ambele cazuri, de altfel, povestirea urmărește obținerea unei răzbunări: umilirea drei Lambercier și triumful celor doi copii, a căror forță virilă este

[1] P.-M. Masson, *op. cit.*, pp. 34–36.

recunoscută (munca lor artistică este recunoscută ca „apeduct", cuvînt care îl va urmări pe Rousseau pînă pe Podul Gard; rivalitatea copăcelului este luată în serios). Cele două episoade care se compensează se află aici pentru a reprezenta „toate acele mici întîmplări din acea vreme care îmi fac plăcere numai pentru că sînt din acea vreme"(p. 26, ed. rom.). Cititorului nu poate să i se pară decît „bizară" această primă poveste:

> Dacă aş vrea să vă fac şi dumneavoastră pe plac, aş putea să aleg întîmplarea cu fundul domnişoarei Lambercier, care, printr-o fericită cădere pe spate în livadă, fu expus în plin în faţa regelui Sardiniei, la trecerea lui pe acolo; însă acea cu nucul din curtea casei e mai hazlie pentru mine, căci aici am fost actorul, pe cînd la berbeleacul din livadă n-am fost decît spectator; şi mărturisesc că nu-mi ardea deloc să rîd într-o împrejurare care, deşi comică în sine, mă îngrijora pentru o persoană la care ţineam ca la o mamă, şi poate chiar mai mult (p. 26, ed. rom.).

Preteriţiunea (n-am să vă povestesc...) şi negarea (n-am rîs...) sînt, fără îndoială, extrem de „sincere" la nivelul conştientului; dar acest discurs scoate la iveală o agresivitate refulată, care nu se mai poate exprima decît invers. Ea se exprimă totuşi prin simplul fapt că povesteşte lucrul respectiv, ceea ce, pentru Rousseau, este în realitate o manieră de a deveni responsabil de astă dată: căci *el* este cel care etalează acum în faţa ochilor *noştri* acest dos pe care întîmplarea l-a dezvăluit regelui; această agresivitate se exprimă, de asemenea, şi în faptul că îi indică cititorului că trebuie să rîdă (episodul este, în final, garantat a fi „comic în sine"); în povestire, de altfel, se echilibrează într-o manieră foarte ambiguă semnele de milă (o *nefericită* tumbă) şi cele ale bucuriei (*din plin*). Evident că, pe planul conştientului, Rousseau vede episodul în registrul mîlei, pentru un personaj matern pus astfel în situaţia de care se teme cel mai tare (cum *tocmai* ne povestise despre lecţia de catehism): ruşinea în public. În ceea ce priveşte raţionamentul care leagă cele două întîmplări, şi el este ciudat: povestea cu nucul a fost „mai amuzantă pentru mine ca actor decît pentru spectatorul tumbei": nu numai că „mai amuzantă" lasă să se înţeleagă că episodul anterior a fost la fel de amuzant, dar distincţia actor/spectator te pune pe gînduri. Rousseau vrea oare să spună că întîmplarea ar fi fost mai

amuzantă, dacă el ar fi făcut nefericita tumbă? sau că el i-a făcut-o drei Lambercier (boacănă copilărească comparabilă cu apa din cea de-a doua întîmplare, făcînd astfel comparația coerentă)? Nu urmăresc să pun un diagnostic: mi-a fost suficient să arăt că, prin mecanismul inversării și prin analiza „actelor ratate" din text, întoarcerea în amonte începută de Rousseau putea fi continuată într-un alt limbaj, fără ca textul lui Rousseau să se opună: atunci ar fi putut fi explorată lipsa de iubire și vina ca nevoie de iubire și s-ar fi putut pune întrebări referitoare la prezența sadismului, transformat în masochism, și la motivele acestei întorsături.

Ne mai putem gîndi și la alte ipoteze. Rousseau insistă asupra faptului că dra Lambercier este o „mamă"; interpreții psihanaliști au urmărit această indicație pentru a vedea marea problemă a lui Rousseau în absența mamei încă de la naștere și în căutarea de mame înlocuitoare. Este posibil, dar s-ar putea să nu fie decît o parte din adevăr. Nu poți să nu fii impresionat de cele două atribute pe care Rousseau le dă aici mamei: afecțiunea și *autoritatea*. Autoritatea nu este oare mai curînd atributul tradițional al *tatălui*? Și tocmai autoritatea este ceea ce pare că lipsește dlui Lambercier, înlocuit de către sora sa; același lucru i-a lipsit și tatălui lui Jean-Jacques. Totul ne face să credem că băiețelul a suferit mai puțin de absența mamei, pe care nu a cunoscut-o decît prin efuziunile sentimentale ale tatălui, ci mai degrabă de abandonul și de iresponsabilitatea acestuia din urmă. Căutarea pedepsei este, deci, poate nu numai căutarea afecțiunii materne, ci și a autorității paterne. Ne amintim atunci de un episod anterior din *Confesiuni* (pp. 9–10), în care Jean-Jacques, imitîndu-le pe Sabine, se interpune între fratele lui mai mare și tatăl său, *care îl bate*: el primește o parte din bătaie, dar reușește să-i dezamorseze furia tatălui. Să fie oare un gest eroic în maniera lui Plutarh? Poate, – dar, dacă nu dorința de a fi bătut, cel puțin descoperirea unui semn palpabil al autorității rezervate fratelui mai mare și rău, Rousseau încercînd în zadar să-și obțină partea și devenind la rîndul său derbedeu și, mai apoi, fugind de acasă. Această funcție a autorității va fi preluată pe planul fantasmelor de către femeie, care va contopi în personajul său cele două roluri de tată și de mamă.

CONDENSAREA

Rousseau insistă asupra caracterului extraordinar de precoce al acestei întîmplări. „Se petrecea în 1721, cînd încă nu împlinisem nouă ani". scria el în prima sa versiune: în cea de-a doua, are opt ani. Ştim că, în realitate, avea zece ani şi trei luni cînd a ajuns la familia Lambercier şi că a plecat de acolo doi ani mai tîrziu. Rousseau a devansat cu doi ani episodul de la Bossey pentru a situa cît mai departe în copilăria sa acest paradis pierdut şi momentul pierderii paradisului. Efectul acestui decalaj către prima copilărie (Rousseau chiar declară în p. 16 că avea „un sînge fierbinte şi plin de senzualitate încă de la naştere [naşterea sa]") constă în sublinierea *inocenţei* lui Rousseau: atunci cînd voluptatea bătăii la fund este a unui băiat de doisprezece ani, aspectul în sine devine mai tulbure. Şi atunci se face mai mic, accentuîndu-şi „precocitatea" şi catalogînd firește întîmplarea ca o excepţie de la regula generală. În *Emile*, de fapt, Rousseau nu îi acordă copilului o viaţă sexuală decît începînd cu vîrsta pubertăţii.

Asemenea erori de cronologie se regăsesc în toate povestirile de copilărie. Important este de sesizat că amintirile din copilărie au rămas, vreme de treizeci de ani, îngropate (p. 21) şi doar recent Rousseau şi-a amintit de Bossey; cînd scria la *Emile*, Rousseau nota pentru prima dată amintiri din această perioadă: compararea celor două versiuni ale episodului respectiv al bătăii la fund demonstrează că este vorba de o amintire foarte elaborată în scris, atît în planul faptic, cît şi în cel al interpretării. Povestea cu bătaia trebuie tratată ca un fel de mit, şi nu ca o simplă anecdotă, care respectă faptele. Este evident că nu pentru că a primit o bătaie la opt ani a devenit masochist. O interpretare psihanalitică nu se poate baza pe episodul de la această vîrstă ca „sursă" pentru a discuta dezvoltarea vieţii sexuale şi afective. Ea presupune o întoarcere (bătaia nu este decît consecinţa şi amplificarea a ceea ce se întîmplase deja), coborînd însă mult înapoi: în ce măsură este însă vorba de o fixaţie definitivă încă de la această vîrstă? Nu cumva rătăcirile adolescenţei şi purtarea dnei de Warens au contribuit la această întoarcere în timp? Sînt necesare atît de multe întrebări, chiar dacă este greu

să răspundem la ele cu certitudine: aceste întrebări împiedică însă citirea textului ca o simplă anecdotică trăită, explicabilă printr-o cauzalitate simplistă.

Această condensare dă valoare de mit episodului respectiv, pe plan psihologic; dar ea are un rol şi în structura narativă a *Confesiunilor*. M-am oprit cu explicaţia la sfîrşitul celei de-a doua bătăi, în momentul în care se spune „Cine ar fi crezut?", cînd Jean-Jacques descrie în trei pagini tabloul întregii sale vieţii sexuale: tablou care este în egală măsură explicaţie (este analizată şi logica acelor comportamente amoroase) şi un bilanţ moral („depravarea" care, în mod paradoxal, apără „dezmăţul"; tema „ceea ce ar fi trebuit să mă piardă m-a salvat" pe care o vom regăsi şi în legătură cu periculosul supliment) şi afectiv (bilanţ pozitiv). Acest bilanţ moral şi afectiv trebuie, firesc, citit ca o pledoarie împotriva unei acuzaţii total implicite: aceea de a fi fost bărbat şi de a-şi dori o femeie. Revendicarea care se desluşeşte în această pledoarie este un amestec ciudat de revoltă şi supunere: dorinţa care sfidează tabuul, demonstrîndu-i că a ştiut să se satisfacă în ciuda interdicţiei (revoltă), dar respectînd-o (supunere). Acest comportament pueril al naratorului ni-l face să pară aici aşa cum spunea că ar fi în *Dialoguri*: „un copil bătrîn". Textul arată clar că viaţa sa afectivă a rămas blocată în stadiul pregenital, dînd o explicaţie ciudată dezgustului său faţă de coit (identificat cu prostituatele şi căţelele):

> ...ducîndu-mă la Sacconex, pe un drum desfundat, am văzut pe margini nişte gropi în pămînt, şi mi s-a spus că oamenii de teapa asta îşi făceau acolo împreunările lor (p. 16; p. 20, ed. rom.).

descriere în care topografia trimite la anatomia feminină (drum cu gropi, cavităţile pămîntului) şi în care toponimia este dublu evocatoare. Toate acestea „îi fac greaţă", tot aşa cum i se face cînd îl vede pe banditul maur ejaculînd (p. 67). Dar scopul meu nu este să pun diagnostice prea simple sau sterile: important este să vedem că această a doua parte prezintă o condensare a consecinţelor bătăii. Ansamblul textului formează, deci, un sistem închis: povestirea mitică a originii duce direct la bilanţul global. Ceea ce lipseşte este povestea amănunţită referitoare la Rousseau între opt ani şi cincizeci de ani: istorisirea va reveni

succesiv, în ordinea cronologică normală. Ea va reveni după ce „cheia" a fost dată; oferind sfîrşitul încă de la început, Rousseau îl pregăteşte pe cititor pentru descrierea comportamentelor concrete; de fapt, toate etapele vieţii amoroase a lui Rousseau sînt deja anunţate aici. Această tehnică a pregătirii o vom regăsi pretutindeni în cartea I: consecinţele bătăii sînt urmărite încă de la gesturile de bravură în care dra de Vulson şi dra Goton reprezintă foarte artificial disocierea şi complementaritatea amorului intelectual şi al celui senzual, încă din fragmentul despre o fabulaţie, unde Rousseau semnalează funcţia sa de supliment al senzualităţii (p. 41): astfel încît cartea I pare a fi scrisă în lumina cărţii a IX-a, unde amorurile cu dna d'Houdetot adună dintr-o dată toate firele lanţului secret. Dar tocmai asta este: cine citeşte atent povestea acestor ultime şi perfecte iubiri este surprins să constate că Rousseau nu face aluzie nici pe departe la masochismul său moral sau la obiectul precis al dorinţei care îl chinuieşte, ori la originea lor. Tehnica pregătirii permite, de fapt, de a se juca cu *disjuncţiile*[1]. Rousseau nu vorbeşte explicit despre masochismul său erogen decît la începutul cărţii a III-a (episodul cu exhibiţionismul la Torino), adică, atunci cînd este încă un copil şi nu a renunţat să obţină o satisfacţie reală şi directă. După care nu mai suflă nici un cuvînt. Evident, s-a vorbit despre asta în cartea I, în momentul în care eroul a cărui poveste o urmărim nu este încă decît un copil, Rousseau autorizîndu-se să nu spună *nimic* cînd povesteşte aventurile amoroase ale adultului care a devenit; din nou, el *repetă* în faţa cititorului imposibilitatea de a mărturisi ceea ce i se întîmplase în viaţă în faţa dnei d'Houdetot. Pentru asta, a fost suficient *să deplaseze* confesiunea. Aici se află problema capitală a studierii confesiunilor sexuale, şi anume cea a locului lor în text. Studiul autobiografiilor lui Gide şi Leiris arată foarte bine că, în text, totul poate fi spus fără ca, în realitate, să spui ceva; un joc al disjuncţiei, al deplasării şi al asindetei împiedică frînturile de adevăr să se adune şi dorinţa să se manifeste în locul, în unitatea şi goliciunea ei.

---

[1] Strategia disjuncţiei a fost pusă în lumină de Henri Guillemin în *Un homme, deux ombres* (*Jean-Jacques, Sophie, Julie*), Geneva, ed. Milieu du monde, 1943, p. 118.

Încheind acest studiu al poveştii cu bătaia, rămîn cu sentimentul că mărturisirea, în autobiografii, este un lucru imposibil din pricina lipsei destinatarului şi a mijlocirii scrisului. Tocmai pentru că este imposibilă, Rousseau o încearcă: dacă ar fi fost posibilă, l-ar fi speriat prea mult. La adăpostul acestei imposibilităţi, el îşi poate asuma riscul de a spune tot. Şi totuşi, asta presupune mult curaj. Ceea ce înseamnă că discursul sincerităţii este, în realitate, un discurs cifrat. Rousseau îndrăgea imaginea sufletului „transparent ca sticla": dar sticla este totuşi un corp solid. Lasă să treacă privirea, dar împiedică fapta să pătrundă dincolo de ea. Scriitura are această dublă funcţie, prin care încearcă să spună adevărul, fiind în propria sa existenţă exact contrariul adevărului. Şi acest adevăr, pe care se străduieşte să-l mărturisească, nu poate fi spus decît invers, prin descrierea a tot ceea ce în viaţă l-a împiedicat să iasă la iveală, repetînd în discurs aceste piedici. Nu este vorba de restabilirea transparenţei prin distrugerea obstacolului, pentru că obstacolul este, în acelaşi timp, un adăpost, ci de a face obstacolul transparent: neputînd să mărturisească niciodată adevărul dorinţei, va spune pînă la sfîrşit ceea ce îl împiedică s-o spună[1].

[1] Sînt posibile şi mărturisiri în care strategia dorinţei este diferită: este cazul confesiunilor lui Rousseau referitoare la „periculosul supliment", adică mărturisiri eliptice şi discrete. Masturbarea fiind un comportament „de nemărturisit", cu atît mai mult pentru povestitor, în momentul în care se confesează, apare o contradicţie în termeni referitoare la ideea de confesiune. Nu poate fi mărturisită pînă la capăt, adică pînă la dorinţă, decît prin renunţare şi printr-o schimbare totală de comportament sexual şi afectiv, ceea ce nu va mai fi cazul la Rousseau şi care va reuşi de altfel să renunţe la scris şi să-şi regăsească graiul. Am analizat aceste confesiuni în „Periculosul supliment, lectura unei confesiuni a lui Rousseau", *Annales*, 1974, nr. 4, pp. 1009–1022.

CARTEA I A *CONFESIUNILOR*

> Căci lui [cititorului] îi revine sarcina să îmbine toate aceste elemente şi să definească fiinţa pe care o compun ele; rezultatul trebuie să fie opera lui: şi dacă se înşală, atunci greşeala este a sa. *Confesiuni*, IV (p. 228, EPL, 1969).

Cum este construită cartea I a *Confesiunilor*?

Bazîndu-se pe indicaţiile date de însuşi Rousseau, Jean Starobinski, Marcel Raymond şi Michel Launay au încercat, deja, să răspundă la această întrebare. Vom vedea cît le sînt de îndatorat[1].

Dacă am vrut să reiau la rîndul meu această anchetă, este pentru că mi s-a părut că studiul lor a fost împiedicat de atenţia acordată unei imagini pe care o foloseşte Rousseau, respectiv cea a paradisului terestru creştin şi a căderii, şi că această atenţie i-a făcut să subestimeze alte structuri ale textului şi, în final, chiar complexitatea sa. În acest studiu, am fost călăuzit de trei principii:

1. *Cartea I poate fi considerată ca un tot, ca o unitate închisă şi autonomă.*

În preambulul studiului său asupra cărţii I, Marcel Raymond foloseşte trei expresii pentru definirea acesteia: el vorbeşte despre o *uvertură* (în sens muzical), despre un *microcosmos* şi despre *mit*. Voi porni de la aceleaşi presupuneri. În practică, dl Raymond acordă o mai mare atenţie ideii de uvertură, consacrîndu-şi studiul inventarierii *temelor* acestei prime cărţi şi acordînd o atenţie mult prea limitată structurilor în care funcţionează aceste teme. Ori, dacă această cartea I este un *microcos-*

---

[1] Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, Transparenţă şi obstacol* urmat de *Şapte eseuri asupra lui Rousseau*, Paris, ed. Gallimard, 1971, cap. I; Marcel Raymond, „Lectura primei cărţi a *Confesiunilor*" în *Jean-Jacques Rousseau, La Quête de soi et la Rêverie*, Paris, ed. José Corti, 1962, pp. 91–115; şi Michel Launay, „Structura poetică a Primei părţi din *Confesiuni*", *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, XXXVI, 1963–65, pp. 49–56.

mos, nu numai că trebuie să conţină aceleaşi elemente ca întreaga operă, dar şi să le organizeze *între ele* în aşa fel încît să producă un *tot*. Şi dacă este un *mit*, termenul trebuie luat foarte în serios, acordîndu-i-se, de exemplu, sensul pe care îl dă Mircea Eliade[1], o istorie inventată pentru a răspunde la o întrebare şi la o angoasă. De aceea trebuie explicitată întrebarea, ţinînd cont de complexitate, pentru a analiza acest răspuns care este istorisirea propriu-zisă. Povestirea din copilărie, aşa cum o practică Rousseau, este mitul individual pe care adultul îl construieşte pentru a răspunde problemelor sale, tot la fel cum miturile religioase sînt, la origine, pe plan colectiv, răspunsuri pe care diverse grupuri le dau neliniştii lor: decăderea actuală trebuie explicată şi trebuie înlesnită eventualitatea unei salvări, a unei reîntoarceri la perfecţiunea originară.

2. *Structura acestui tot este fatalmente o structură complexă.*

Marele pericol, în analizele „mitologice" ale unui text de acest gen, este reducerea la o schemă unică şi simplistă, care pare a avea acceptul lui Rousseau, datorită sprijinului garantat de o frază sau două bine alese. Procedînd astfel, necunoscutul ajunge cunoscut şi facem practic opusul a ceea ce a făcut Rousseau. Studiind cartea I, mi l-am imaginat pe Rousseau drept un foarte priceput meşter în ale mitologiei: pentru a răspunde la întrebarea sa personală, el va fi tentat să caute în repertoriul de arhetipuri pe care cultura religioasă şi clasică i le-a pus la dispoziţie. Dar nu este de ajuns doar să identificăm aceste împrumuturi: interesant este de sesizat munca lui Rousseau, pornind de la aceste materiale mitologice a) *combinînd, la mai multe nivele ale povestirii sale, arhetipuri în aparenţă destul de diferite*, b) *deformînd aceste arhetipuri.* Mai mult decît utilizarea miturilor, revelatoare în mitologia sa personală sînt variantele pe care le oferă Rousseau.

În analiza primei cărţi, voi contrapune mitului paradisului şi al căderii, privilegiate de J. Starobinski, M. Raymond şi

[1] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, ed. Gallimard, col. „Idées", 1966; şi *le Mythe de l'éternel retour* (*Mitul eternei reîntoarceri* în *Eseuri*, ed. Ştiinţifică, 1991), Paris, ed. Gallimard, col. „Idées", 1969. Funcţia mitologică a povestirii din copilărie a fost subliniată recent şi de J.-M. Chombart de Lauwe în *Un monde autre, l'enfance*, ed. Payot, 1971, pornind nu de la analiza structurilor, ci de la *conţinutul* povestirilor din copilărie, scrise încă de la jumătatea secolului al XIX-lea.

M. Launay, un alt mit: şi nu pentru a-l substitui pe primul cu cel de-al doilea, ci pentru a-l îmbogăţi. De fapt, acest al doilea mit nu exprimă în mai mare măsură decît celălalt mitologia lui Rousseau: voi încerca însă să arăt că, prin lectura *abaterilor*, ideologia lui Rousseau se clarifică.

3. *Structura cărţii I trebuie raportată ca microcosmos nu numai* Confesiunilor, *în ansamblul lor, ci şi antropologiei lui Rousseau în general.*

Acesta era deja postulatul lui J. Starobinski, punctul de plecare al analizei sale în *Jean-Jacques Rousseau, Transparen, ĭ şi obstacol.* Textul autobiografic îi deschide cititorului un spaţiu ameţitor de reflecţie: Rousseau, în momentul scrierii cărţii I a *Confesiunilor*, Sartre, în momentul scrierii *Cuvintelor* ne expun ideologia lor la mai multe nivele simultan: chiar în momentul în care povestesc, la nivelul istoric, originile viziunii lor asupra lumii, ideologia se exprimă în structura povestirii şi în toate aspectele enunţării. Ei *vorbesc* despre ideologia lor în timp ce povestesc istoria ei. De aceea, este interesant de confruntat povestirea din cartea I cu textele de teorie care sînt *Émile* şi mai ales *Discurs asupra originii inegalităţii dintre oameni*: ultimele două capitole din acest studiu vor fi consacrate acestei confruntări şi vor duce la o concluzie/precizare asupra sensului istoriei, aşa cum îl vede Rousseau, şi asupra funcţionării „bunătăţii naturale" din ideologia sa.

Acestea sînt cele trei principii pe care le-am urmat: citirea cărţii I ca un tot structurat şi complex ce trebuie analizat în raport cu textele teoretice ale lui Rousseau.

Pe lîngă aceste principii teoretice, s-au adăugat şi precauţii de metodă, pe plan practic: nu se poate vorbi de structura unui text fără a ţine cont de informaţiile pe care le deţinem despre felul în care a fost compus. Ştim puţine lucruri despre modul în care Rousseau a compus cartea I, în afară de faptul că a trebuit inevitabil să îşi pună chiar el problema compoziţiei[1]. Din 1756, a început să noteze şi să colecţioneze amintiri şi anecdote: cartea I nu este scrisă dintr-o suflare, ci a fost construită prin

[1] Asupra alcătuirii *Confesiunilor*, vezi şi Hermine de Saussure, *Les Manuscrits des Confessions*, Paris, ed. de Boccard, 1958 şi Introducerea lui Jacques Voisine la ediţia *Confesiunilor*, Paris, ed. Garnier, 1964.

montarea sau colajul elementelor deja scrise. Avem trei tipuri de mărturii asupra felului în care a compus-o: 1) Rousseau a avut *de ales* dintre amintirile sale şi, în lumina amintirilor care au fost excluse din cartea I, putem să ne întrebăm care a fost criteriul alegerilor sale; 2) manuscrisul de la Neuchâtel arată o primă formă a textului în care structura cărţii I nu este încă total pusă la punct; 3) chiar Rousseau şi-a însemnat preocupările de compoziţie printr-o încercare de numerotare a paragrafelor de început din manuscrisele de la Paris şi Geneva. Într-o anexă aflată la sfîrşitul acestui studiu, voi încerca să rezum toate mărturiile, confruntîndu-le cu rezultatul analizelor mele referitoare la textul definitiv.

Aceste analize vor fi, înainte de toate, descriptive, cel puţin în prima fază: vor ajunge, de fiecare dată, la încercări de interpretare. Dar, în cazul în care cititorul nu acceptă aceste interpretări, am încercat să-i furnizez o descriere a textului care să-i permită să-l interpreteze pe baze noi[1].

LA ÎNCEPUT A FOST FABULA

Pentru analizarea structurii textului, trebuie să descoperim mai întîi ce anume îl delimitează. La nivelul *istoriei*, se pare că limitele sînt cele „naturale": cartea începe, ca majoritatea autobiografiilor, prin povestea familiei şi a naşterii eroului şi se termină cu un eveniment care i-a schimbat viaţa şi destinul, fuga din Geneva, în 1728. Dar, la nivelul *naraţiunii*, avem surpriza să descoperim că această carte I este construită în aşa fel încît să se închidă asupra sa simetric, prin folosirea aceleiaşi serii, privite dintr-un sens la început şi din sens invers la sfîrşit. O dată depăşit preambulul (p. 6) şi cele trei rînduri de tranziţie către cartea a II-a (p. 44), descoperim structura rezumată în schema de alături.

Cartea începe şi se termină în plin vis, înfăţişînd cititorului imaginea unei conştiinţe care se află în plin imaginar. Povestea

[1] Pentru textul *Confesiunilor*, toate indicaţiile trimit la volumul I din *Œuvres complètes*, in col. Bibliothèque de Pléiade, ed. Gallimard, 1959. Pentru *Émile* şi pentru *Discurs asupra originii inegalităţii dintre oameni*, cifra romană trimite la volumul din aceeaşi ediţie.

propriu-zisă a copilăriei reale şi cronologice a lui Jean-Jacques (pp. 7–43) apare ca un gol între cele două vise.

Acesta este efectul care se produce asupra cititorului: căci, Rousseau lasă impresia că nu-şi dă seama de nimic. Totul pentru el, se află pe acelaşi plan: ceea ce povesteşte despre părinţii săi, ceea ce ştie din auzite, devenind pentru el adevăr istoric; povestea vieţii sale la Geneva şi cum ar fi fost ea, dacă nu ar fi fugit i se pare tot de ordinul verosimilului. Pentru noi, din contră, aceste două poveşti vagi şi schematice apar ca două romane stereotipe care contrastează cu povestea concretă şi palpitantă pe care o încadrează. La cele două capete ale cărţii, ele devin simetrice. Ca un pur miraj, cel de-al doilea roman pare pur şi simplu că reflectă, către început, ceea ce primul dezvăluie la sfîrşit. Viaţa idilică de care se exilează Rousseau fugind de la Geneva este exact cea căreia i-a pus capăt atunci cînd s-a născut. Exilul repetă naşterea. Chiar dacă este vorba despre o simplă fantasmă, textul spune astfel: cel de-al doilea roman nu s-ar fi putut realiza decît „*dacă* aş fi căzut în mîinile unui stăpîn mai bun"; fugind, el nu se lipseşte de nici un viitor, pentru că acest viitor i-a fost deja refuzat de soartă; el îşi reglementează mai degrabă situaţia. Refuzat de soartă? De fapt, este consecinţa mai multor abandonuri în serie pe care tocmai le trăise şi care pornesc încă de la naşterea sa.

Început:

A'/ *Romanul părinţilor* (pp. 6–7)
(povestea idilică şi romanescă a vieţii părinţilor săi)

B'/ *ŞOC, EXIL* (pp. 7–8)
(naşterea lui Jean-Jacques, care distruge visul)

C'/ *Naşterea conştiinţei în lectură şi romanesc* (pp. 8–9)

(.....)

Sfîrşit:

C'/ *Refugiu în lectură şi romanesc* (pp. 40–41)

B'/ *ŞOC, EXIL* (pp. 41–43)
(plecarea de la Geneva)

A'/ *Romanul lui Jean-Jacques* (pp. 43–44)
(povestire idilică şi romanescă a vieţii lui J.-J., dacă...)

Această a doua visare, romanescă, al cărei erou este un Jean-Jacques care s-a făcut mare, se va regăsi de multe ori în cursul vieții lui sau, cel puțin, al poveștii: proiecte de a se stabili într-un loc sau de a se căsători și apoi un proiect de reformă (reîntoarcerea la viața obscură de bun meșteșugar), visări asupra sejurului matriarhal... Acest roman de la sfîrșitul cărții I servește aici pentru definirea orizontului unei întregi vieți (sau, cum ar spune Sartre, proiectul său inițial). Căci fuga de la Geneva este, *în același timp*, o nouă formă de exil și un gest de întoarcere, un elan către orizont, către paradisul absent. Nașterea este un eveniment univoc; doar fuga din Geneva este echivocă și complexă. Exilul, de fapt, nu ia forma unei excluderi, ci deja a unui obstacol la întoarcere (căile de întoarcere sînt închise); iar gestul fugii este, în același timp, un gest de întoarcere: pentru că, de fapt, ceea ce caută el în lumea largă nu este altceva decît ceea ce orașul natal ar fi trebuit să-i dăruiască.

Viața – căci deja am văzut că în cartea I nu își povestește copilăria, ci expune un mit care trimite la viața anterioară –, viața nu este decît traiectoria de la o idilă pierdută la una visată. Viața este un gol în imaginar: ea se orientează în întregime în raport cu două imagini.

Prima imagine, romanul părinților, i-a fost furnizată copilului de către tată și mătuși. Nu este chiar un „roman familial" în sens freudian, nici în originea sa, nici în conținut: ci, cu siguranță, ca *funcție*. Copilul a crezut, l-a înfrumusețat și l-a reluat cum a știut el: dacă tot a fost exilat, atunci să fie exilat dintr-un paradis. În acest sens, formula lui Marthe Robert „roman al originilor, originea romanului"[1] se aplică admirabil în cazul lui Rousseau, iar cartea I, în organizarea începutului și sfîrșitului său, pare a fi făcută pentru a ilustra această idee.

Nu numai că există o simetrie între A și A' (și apoi între B și B'), dar și în interiorul fiecăreia dintre cele două serii, A și C corespunzîndu-i în plus B, exact cum C' și A' peste B'. A și A', pe care le calificăm drept fabule, sînt în text două povestiri prezentate ca adevărate sau verosimile, una anterior nașterii

[1] Marthe Robert, *Roman des origines, origine du roman* (*Roman al originilor, originea romanului* ed. Univers, 1983), Paris, ed. Grasset, 1972.

 B.C.U. M. EMINESCU" IAŞI

eroului şi alta ulterior plecării sale: de aceea, eroul real nu apare, prin definiţie, în nici una dintre ele. În schimb, el apare în povestire imediat după naşterea sa şi imediat înainte de plecare, nu în rolul de *erou*, ci de cititor de romane.

Eroul autobiografiei îşi vede conştiinţa apărând la lumina lecturii (p. 8) şi apoi resorbindu-se din nou în lectură (pp. 40–41). Lectura, adică raportul cu textul scris, nu figurează în povestire ca amintire anecdotică, ci ca experienţă iniţială şi constitutivă şi ca reuşită finală.

În ambele cazuri, se stabileşte un raport foarte limpede pentru noi între roman (de care răspunde *naratorul adult*) şi experienţa de lectură a *eroului copil*; la început, conştiinţa eroului copil se trezeşte citind romanele lăsate de mama sa: „Mama lăsase nişte romane". Nici că se putea mai bine: printre aceste romane, se afla tocmai romanul familial. Mama *este* un roman. Şi orice roman va fi o întoarcere la mamă, singura urmă care mai rămîne de la ea. La celălalt capăt al cărţii, romanul final, asumat de narator, apare în linie dreaptă, tot ca visare împrumutată eroului adolescent[1]. Ceea ce naratorul prezintă ca amintire şi ca vis la cele două capete ale cărţii reprezintă în realitate propria lectură a eroului său.

Noi ştim că „amintirea" de la început nu este decît un vis; şi că visul de la sfîrşit nu este decît amintirea acestui vis. Şi, mai ales, că raportul eroului cu textul nu este unul analog la început şi la sfîrşit. cartea I nu este pur şi simplu un traseu dus-întors, o călătorie care se anulează: ea descrie metamorfoza care permite întoarcerea. Cartea I povesteşte cum se trece de la lectură la scris, adică felul în care devii scriitor.

Experienţele iniţiale sînt simple experienţe de lectură, perfect naive: copilul cititor trece printr-un text transparent pentru a se identifica cu eroii romanelor. Precum Don Quijote, el confundă romanul cu realitatea. Din roman, el extrage direct o viziune a vieţii şi un tip de comportament. El va deveni, în viaţa sa, acelaşi lucru ca eroul romanului: „deveneam personajul a cărui viaţă o citeam" (p. 9). De aici vor proveni, pe întreg

[1] Cf. p. 41: „... starea imaginară în care mă găseam mă făcea să-mi uit starea reală de care eram atît de nemulţumit".

parcursul vieții sale, romanescul incurabil și excesele eroice ale personajului Jean-Jacques; iar cartea I povestește, precum un roman de inițiere, lenta deteriorare la contactul cu realitatea.

Experiențele finale (pp. 40–41) nu mai sînt simple experiențe de lectură. Jean-Jacques a citit toate cărțile care i-au picat în mînă[1] și plăcerile carnale încep să-l emoționeze. El „alege" ceva ce îl salvează de el însuși și îi calmează senzualitatea, anume devine nu un consumator, ci un *producător* de fantasme. Nu este încă vorba despre scris, ci deja de compoziție. Sigur că scopul său pare a fi mereu același: „de aș deveni un personaj dintre cele pe care mi le imaginez" (p. 41). Privindu-l însă mai îndeaproape, constatăm că este exact invers în raport cu cel dintîi. La început, lăsa în mod naiv romanul să năvălească în viața sa, încercînd să devină personaj în viață. Aici este vorba de o refugiere în roman, de a deveni personaj în romanul inventat. La început, el devenea personaj; acum, este obligat să își asume rolul *autorului*: să se hrănească din situații, să le varieze, să le combine, pentru a și le însuși; pe scurt: să compună.

Originea lecturii este legată de naștere și de imaginea mamei; cea a scrisului de pubertate și de o întoarcere la universul romanesc, asumat dar neîndurat.

De aceea, aceste pagini nu trebuie citite ca o etapă anecdotică a adolescenței, sortită a fi depășită. În ultimul episod, înainte de fuga din Geneva, și în romanul final este schițată intenția fundamentală a întregii vieți a eroului: soluție de nedepășit. Viața adolescentului și a adultului va cunoaște mii de peripeții: dar ea a fost închisă dinainte. Ceea ce este povestit aici *deja* este revelația de la Vincennes și, mai ales, scrierea *Noii Heloize*: totul se petrece ca și cum, încheindu-se astfel, cartea I ar fi avut ca funcție pregătirea în mic a încheierii cărții a IX-a.

Cartea I a *Confesiunilor* se închide astfel în sine, autonomă, aidoma *Cuvintelor* lui Sartre. Aparent, este povestită povestea unui copil (pînă la șaisprezece ani la Rousseau, unsprezece la Sartre): în realitate, este un microcosmos care reprezintă, prin

[1] Cf. p. 40: „...terminai micuța prăvălie a doamnei Tribu".

intermediul povestirii copilăriei, proiectul global al bărbatului. cartea I îndeplineşte *în acelaşi timp* ambele funcţii: ea este actul întîi al dramei şi drama întreagă, aşa cum sămînţa este *în acelaşi timp* întîia etapă de dezvoltare a plantei, precum şi prefigurarea plantei ajunse la maturitate. De aici provine şi structura foarte complexă a cărţii I şi diversele nivele de lectură pe care le permite. Faptul că, progresiv, compoziţia se destinde pe măsură ce continuă *Confesiunile* se datorează mai întîi acestei duble exigenţe, care nu mai există şi în cărţile următoare, în care Rousseau se putea mulţumi doar să povestească, fără a fi nevoit să descrie în acelaşi timp şi originea şi totul.

Cartea I „pregăteşte" deci urmarea povestirii în două feluri diferite: prezentînd o multitudine de *origini* pe care noi, cititorii, le înregistrăm ca trebuind să ne ajute să înţelegem restul poveştii, continuare pe care nu o cunoaştem încă, dar faţă de care Rousseau ne stîrneşte interesul; povestindu-ne, fără să ne dăm seama, chiar această urmare. Sîntem, astfel, dublu pregătiţi.

CELE PATRU VÎRSTE

Povestirea din copilărie, între naştere şi fugă, este structurată clar în patru etape. Chiar şi Rousseau o spune în două locuri explicit şi reiese cu uşurinţă din analiza textului. La sfîrşitul cărţii, el scrie:

> Însă mă bucurasem de o libertate curată, ce se restrînsese pînă acum treptat, pentru a dispărea apoi cu totul. Eram îndrăzneţ acasă la tata, liber la domnul Lambercier, aşezat la unchiul meu; am devenit fricos la stăpîn, şi, de atunci, fui un copil pierdut.(p. 31; p. 39, ed. rom.)

Această frază indică în acelaşi timp decupajul în patru etape, cît şi criteriul după care s-a făcut decupajul (educaţia şi influenţa acesteia asupra libertăţii), şi sensul evoluţiei: este vorba despre o *deteriorare progresivă*. O schemă retrospectivă similară este propusă în cartea a II-a, referitor la educaţia religioasă (p. 62).

Aici se recunoaşte mitul antic al celor *patru vîrste*, aşa cum este el prezentat de Hesiod în *Munci şi zile* şi aşa cum a existat apoi în întreaga perioadă antică[1]. Versiunea cea mai cunoscută este cea pe care Ovidiu a introdus-o la începutul cărţii I din *Metamorfoze*. Iată un rezumat al său:

> Poeţii vechi împărţeau vîrstele lumii în patru perioade diferite: 1) vîrsta de aur, sub domnia lui Saturn, este vîrsta inocenţei şi a fericirii, a prosperităţii fără muncă, a dreptăţii ideale, a păcii şi a egalităţii în care o primăvară veşnică transforma pămîntul într-un loc al deliciilor şi al cărui nume a rămas, în limba tuturor popoarelor, sub forma unei metafore poetice; 2) vîrsta de argint, sub domnia lui Jupiter, care marchează un mai mic grad de inocenţă şi de fericire; 3) vîrsta de aramă: începe să se strecoare nedreptatea pe pămînt, dispare egalitatea, se pun bazele proprietăţii şi, o dată cu asta, apar jafurile şi războiul; 4) vîrsta de fier: natura este tot mai zgîrcită cu darurile sale, iar pămîntul este cotropit de toate viciile şi crimele posibile. Înstelata zeiţă a justiţiei se refugiază în ceruri. Această ultimă vîrstă este cea în care trăim în prezent[2].

Rousseau cunoştea perfect acest mit. Îl cunoştea chiar din prima copilărie, pentru că *Metamorfozele* lui Ovidiu erau în biblioteca mamei şi a tatălui său, lîngă Plutarh (p. 9). Nu trebuie însă să vedem în asta o „sursă" a lui Rousseau şi nici să calchiem conţinutul diferitelor vîrste hesiodice pentru a descifra povestea sa. Rousseau a preluat din acest mit doar o concepţie asupra istoriei ca degradare progresivă în raport cu perfecţiunea

---

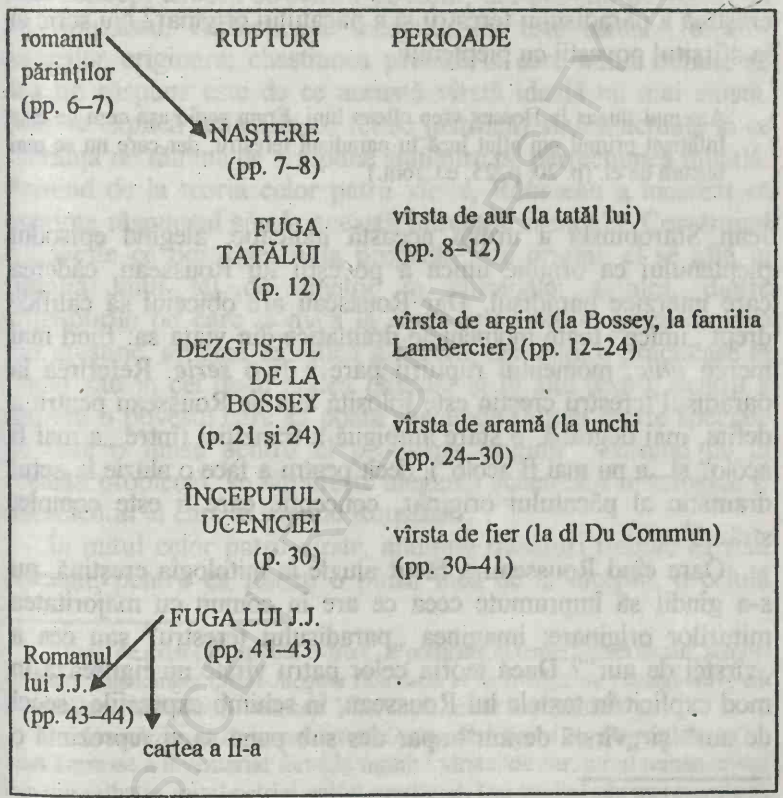
[1] În legătură cu mitul celor patru vîrste şi cu diversele forme ale mitului originar, vezi Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, ed. Gallimard, col. „Idées", 1966, cap. II, „Prestigiul magic al «originilor»" *Le Mythe de l'éternel retour*, ed. Gallimard, col. „Idées", 1969. În versiunea indiană, mitul celor patru vîrste este integrat în ideea universului ciclic: la sfîrşitul ultimei vîrste, un nou proces de creaţie are loc şi reia ciclul de la început (*Mitul eternei reîntoarceri*, pp. 134–135). În versiunea lui Hesiod şi a lui Ovidiu, teoria vîrstelor lumii este disociată de doctrina ciclică; dar la Heraclit şi Empedocle, şi apoi în tradiţia stoică, teoria vîrstelor şi doctrina ciclică sînt asociate la fel ca în versiunea indiană (*Aspects du mythe*, pp. 82–83).

Ideea de a se servi de acest mit pentru a explica mişcarea unei vieţi a fost folosită mai tîrziu de Fernand Gregh, care a intitulat cele trei volume ale autobiografiei sale *L'Age d'or, l'Age d'airain, l'Age de fer* (ed. Grasset, 1947, 1951, 1956).

[2] Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle.*

originii şi pînă la decăderea actuală; el a transpus acest arhetip, folosit în mod tradiţional pentru prezentarea etapelor istoriei omenirii, pe parcursul desfăşurării copilăriei cuiva.

Povestea din cartea I cuprinde, într-adevăr, cinci rupturi care delimitează patru perioade. În mare, planul cărţii I este următorul:



Aceasta este grila de lectură a cărţii I, aşa cum poate fi dedusă din fraza citată mai înainte. Din comoditate, voi folosi în acest studiu nomenclatura vîrstelor pe care-o sugerează. Acest lucru nu presupune, firește, că Rousseau ar fi intenţionat să-şi construiască povestea gîndindu-se la mitul antic (el a recurs spontan la schema pe care o foloseşte mitul) şi nici că acest mit ar putea să fie cîtuşi de puţin „cheia" cărţii.

Mitul celor patru vîrste nu este altceva decît una dintre numeroasele forme ale mitului originar; urmărind alte indicaţii ale lui Rousseau, am putea fi eventual tentaţi să avantajăm o altă versiune a mitului, în care starea actuală a lumii nu este explicată printr-o degradare progresivă, ci printr-o cădere unică. Oare nu cumva Rousseau a folosit mai degrabă mitologia creştină a paradisului terestru şi a păcatului originar? Nu scrie el la sfîrşitul poveştii cu pieptenul:

> Am mai rămas la Bossey vreo cîteva luni. Eram acolo aşa cum ne este înfăţişat primul om aflat încă în paradisul terestru, dar care nu se mai bucură de el. (p. 20; p. 25, ed. rom.)

Jean Starobinski a urmat această indicaţie, alegînd episodul pieptenului ca origine unică a poveştii lui Rousseau, căderea care interzice paradisul. Dar Rousseau are obiceiul să califice drept „unice" toate momentele dramatice din viaţa sa: fiind mai mereu *unic*, momentul rupturii pare a fi o *serie*. Referirea la paradisul terestru creştin este folosită aici de Rousseau pentru a defini, mai degrabă, o stare ambiguă a tranziţiei (între „a mai fi acolo" şi „a nu mai fi acolo"), decît pentru a face o aluzie la actul dramatic al păcatului originar, concepţie care îi este complet străină[1].

Oare cînd Rousseau a făcut aluzie la mitologia creştină, nu s-a gîndit să împrumute ceea ce are în comun cu majoritatea miturilor originare: imaginea „paradisului terestru" sau cea a „vîrstei de aur"? Dacă teoria celor patru vîrste nu figurează în mod explicit în textele lui Rousseau, în schimb expresiile „secol de aur" şi „vîrstă de aur" apar des sub pana sa şi reprezintă o

[1] Comparaţia cu paradisul terestru foloseşte mai ales pentru a prefigura întîile simptome ale culpabilităţii. Dar în rest, *Facerea* şi cartea I din *Confesiuni* n-au nici o legătură. Adam este vinovat de căderea sa; copilul este nevinovat şi victimă a unei neînţelegeri. În *Facerea*, Dumnezeu continuă să citească în sufletul oamenilor, în ciuda eforturilor lor de a se ascunde. În *Confesiuni*, drama provine din faptul că zeii nu reuşesc să citească în sufletul copilului. Cele două texte au puţină legătură unul cu celălalt. În legătură cu opoziţia lui Rousseau la însăşi ideea de păcat originar, vezi *Lettre à Christophe de Beaumont* (IV, pp. 937–938).

etapă obligatorie pentru orice critică rousseauistă, inventarierea formelor mitului paradisiac şi studierea funcţiei lui în opera lui Rousseau[1].

Dar noţiunea de „vîrstă de aur", scoasă din context, adică din teoria degradării progresive, nu acordă mijloacele necesare unei reflecţii asupra structurii poveştii, din punctul de vedere al lui Rousseau. Perfecţiunea începuturilor este comună tuturor miturilor originare; chestiunea precisă la care mitul trebuie să dea un răspuns este de ce această vîrstă ideală nu mai există, cum se explică (adică în ce fel se justifică) starea actuală şi ce speranţă ne rămîne de a repune stăpînire pe perfecţiunea iniţială. Pornind de la teoria celor patru vîrste, Rousseau a încercat să exprime răspunsul său la această întrebare esenţială. Construind o poveste ce porneşte de la propriile sale origini, el se află în situaţia unui fel de amator în mitologie: a ales, dintre arhetipurile pe care le avea la dispoziţie (mituri greco-romane sau creştine, schema teoretică a facerii, aşa cum o practicase la rîndul său în cel de-al doilea *Discurs* şi în alte texte), pentru a elabora o poveste care să poată răspunde formei foarte speciale pe care o luase pentru el problema originii[2]. Pornind de la această problemă, se lămureşte alegerea schemelor mitologice şi tratamentul la care le supune Rousseau.

În mitul celor patru vîrste, anumite trăsături trebuie că l-au fascinat, pentru că ţeseau o pînză încă de la început, o celulă

---

[1] Vezi, de exemplu, studiul extrem de pertinent al temei vîrstei de aur, semnat de Marc Eigeldinger (*Jean-Jacques Rousseau et la Réalité de l'imaginaire*, ed. Baconnière, Neufchâtel, 1962, cap. VI, „Vîrsta de aur este insulară").

În *Jean-Jacques Rousseau et la Ouête de l'âge d'or*, Bruxelles, 1970, Jean Terrasse a inventariat formele mitului vîrstei de aur: mitul roman, mitul bunului sălbatic, mitul patriei, mitul copilăriei. Dar studiul său nu reuşeşte să arate raportul dintre mit şi scrierea autobiografică. Descrierea formelor mitului este precedată de un portret psihologic al lui Rousseau (timiditate, imaginaţie etc.); cînd autorul a ajuns la mitul copilăriei, s-a prevalat de acest portret preliminar ca să nu zăbovească asupra conţinutului *Confesiunilor*, drept care face descrierea cărţii I în trei pagini (pp. 244–247).

[2] În *Rêveries*, Rousseau, pentru a elabora mitul personal, îşi ia elementele necesare din mitul lui Christos. Cf. S. Lecointre şi J. Le Galliot, „Essai sur la structure d'un mythe personnel dans les *Rêveries du promeneur solitaire*", în *Semiotica*, 1971, nr. 4.

narativă, pornind de la care se putea elabora răspunsul lui. Trei trăsături, în principal:

– ideea degradării progresive, adică a *repetiției* căderii, care corespunde obiceiului pe care-l are să socotească drept „unice" momentele intense, chiar și atunci cînd acestea se repetă;

– maniera clasică pe care o are acest mit de a lega virtutea de fericire, crima de nefericire;

– mai ales neclaritatea în care acest mit lasă problema *trecerii* de la o vîrstă la alta, motivele pentru care ea se produce și asumarea răspunderii. În mitologia creștină, aceste întrebări sînt deja tranșate, chiar dacă într-o manieră care conservă misterul; aici însă, din contră, neclaritatea tranziției lasă oricărei teorii posibilitatea de a se grefa pe acest mit. Cunoscută încă din copilărie, această teorie este ca o melodie joasă, cu toate variațiunile pe care le poate sugera unui adult o experiență nefericită.

La urma urmelor, se văd deja limitele utilizării acestui mit; în cartea I, teoria celor patru vîrste bazată pe deteriorarea educației nu se referă decît la corpul povestirii (pp. 8-14), adică povestea copilului care se confruntă cu realitatea socială; această poveste este inclusă – și subordonată – fabulei generale a nașterii descrise în capitolul precedent. În majoritatea versiunilor, mitul celor patru vîrste este legat de modelul ciclic al eternei reîntoarceri: în aparență, nu este și cazul lui Rousseau, pentru că el știe prea bine că istoria omenirii este ireversibilă; dar, în măsura în care aplică mitul celor patru vîrste istoriei sale personale, el găsește firească legătura dintre schema degradării progresive și cea a reîntoarcerii la vîrsta inițială. Schema circulară a cărții I, prezentată mai înainte, joacă deci, în raport cu povestea mediană a degradării progresive, același rol ca și mitul eternei reîntoarceri în mitologiile antice.

Ceea ce face posibilă reîntoarcerea este faptul că, în realitate, originea nu a fost niciodată total pierdută; de aceea, schema degradării progresive va fi confuză sau alterată. În raport cu coborîrea lineară și continuă a mitului celor patru vîrste, povestea lui Rousseau prezintă două trăsături originale: la el, nu prima, ci a doua vîrstă reprezintă apogeul, pînă acolo unde progresul este mai întîi ușor ascendent; pe de altă parte, linia povestirii este

dublă şi combină fără încetare *degradarea* şi *regenerarea*. De fapt, întrebarea la care răspunde mitul rousseauist nu este aceeaşi cu cea la care răspundea mitul celor patru vîrste: Rousseau nu trebuie doar să explice imperfecţiunea stării actuale, ci, în acelaşi timp, trebuie să dovedească şi să explice persistenţa bunătăţii naturale la nivelul acestei stări, în propriul său suflet. De aici, elaborarea acestui mit contradictoriu, necesară pentru a da seama de contradicţia trăită.

O dată ce stabilim aceste limite, putem urma indicaţia dată de Rousseau şi intra, prin naştere, în ciclul degradării.

ROMANUL (pp. 6–7)

În momentul în care Jean-Jacques s-a născut, el a lăsat în urmă paradisul. Oare s-a simţit vinovat de moartea mamei sale sau chiar s-a crezut respins de ea, căci a ales să se refugieze mai degrabă în moarte decît să-l vadă? Deocamdată, citind textul, nu fac decît să ascult vocile care îmi vorbesc: „M-am născut la Geneva, în 1712, din Isaac Rousseau, cetăţean, şi Susanne Bernard, cetăţeancă." Act de naştere al cetăţeanului din Geneva. „Un foarte mediocru..." Începe un adevărat roman: apar probleme de bani şi de moştenire, inegalităţi sociale, absenţe, ispite: dar iubirea triumfă de fiecare dată. *Omnia vincit amor*. Celor doi eroi li se spune chiar „tînărul amant", „amanta sa". O dată ce a depăşit toate încercările, cuplul nu avea însă să trăiască fericit, cu mulţi copii: s-a născut Jean-Jacques şi mama a murit. Cine vorbeşte? Cine cîntă această romanţă? Citind primele cărţi ale *Confesiunilor*, sînt foarte sensibil la rarele voci care răsună, la *vorbele* care au rămas intacte, la cele cîteva cuvinte care vibrează de o jumătate de secol într-o memorie. Aceste vorbe sînt extrem de rare: melodiile mătuşii Suzanne, „Carnifex", „Un apeduct", „Barnâ Bredanna", „Goton tic-tac Rousseau", „cum mai ştiam, cum mai ştiam", „Adio friptură", „curaj" şi, ceva mai tîrziu, în cartea a II-a, prima frază a dnei de Warens şi cele trei cuvinte ale lui Marion. Vocea hotărîtoare, la acest început, este cea a tatălui. Se aude de două ori:

> Jean-Jacques, să vorbim despre mama ta (...) Ah!, rostea el gemînd, redă-mi-o, consolează-mă, umple golul pe care l-a lăsat în inima mea. Te-aş iubi oare astfel, dacă ai fi numai fiul meu?

Şi, după lecturile nocturne ale romanelor lăsate de mamă:

> Hai la culcare; sînt mai copil decît tine.

Tot prin această voce pare să apară şi micul roman iniţial pe care şi-l însuşeşte mai apoi naratorul. Această voce spune nişte lucruri atît de ciudate încît Rousseau şi-a amintit de ele, iar comentatorii psihanalişti s-au arătat foarte interesaţi: copilul este implicit făcut răspunzător de această pierdere pe care trebuie s-o repare, plătind cu propria sa fiinţă. Aceste idei introduc o oarecare confuzie în raporturile de rudenie. Confundat cu mama, fiul îşi schimbă sexul, generaţia şi relaţia: poţi oare să fii fiu şi soţie ale aceleiaşi persoane? În cea de-a doua replică, tatăl se prezintă aproape ca fratele mai mic al fiului său în raport cu mama absentă. Ea este cea despre care se vorbeşte şi pe care o citim. Tatăl şi fiul se întîlnesc în mama absentă prin lectura care înlocuieşte intimitatea conjugală pierdută. Noaptea de lectură ia locul nopţii de amor. Textul este în locul mamei, o suplineşte.

Şi totuşi, o auzim şi pe mamă: legenda familiei a păstrat cinci versuri dintr-o improvizaţie literară care se referă tocmai la relaţiile de rudenie dintr-o familie în care două cupluri de fraţi şi surori s-au căsătorit între ei.[1] În lumina acestor nereguli

---

[1] Rousseau citează în subsol această improvizaţie pentru a arăta abilitatea şi talentele mamei sale. Dar, s-ar putea să nu fie decît un simplu alibi: ceea ce impresionează în aceste versuri şi probabil că l-a impresionat şi pe Rousseau nu este atît abilitatea lor, cît subiectul prin care e demonstrat talentul: structurile de rudenie dintr-o familie. Citez, la rîndul meu, aceste versuri:

Aceşti doi domni ce sînt absenţi
Ne sînt dragi căci îs ambivalenţi;
Ne sînt prieteni şi amanţi;
Ne sînt soţi dară şi fraţi,
Şi părinţi copiilor visaţi.

Dacă replicile tatălui strecoară o oarecare confuzie în raporturile de paternitate, ce să mai spunem de improvizaţia mamei! Merită să vedem în ce constă „spiritul" acestei improvizaţii, de exemplu pornind de la cel de-al patrulea vers. Totul se bazează pe ambiguitatea folosirii lui „ne": căci se poate înţelege că unul

de înrudire, cititorul se gîndeşte din nou şi la alte fenomene: în vîrsta de aur şi în cea de argint cum sînt reprezentate instituţiile părinteşti? De fiecare dată, cuplul părintesc este compus dintr-un frate şi o soră: Isaac Rousseau şi Suzanne Rousseau (care poartă acelaşi nume cu mama), şi dl şi dra Lambercier; în vîrsta de aramă, cuplul părintesc va fi un cuplu adevărat, unchiul şi mătuşa Bernard, dar legaţi printr-o dublă legătură de fraternitate în raport cu părinţii lui Rousseau. (La vîrsta de fier nu mai rămîne decît stăpînul, dl Du Commun.)

Această confuzie, care afectează funcţia părintească, se regăseşte şi la alte nivele ale povestirii: ar fi figura tulburătoare a unei mame seducătoare, dna de Warens, şi groaza incestului (pe care o vom regăsi decalată în cartea a VII-a, cu Anzoletta); acest lucru este binecunoscut. Dar nu atît figura mamei este absentă în viaţa lui Jean-Jacques (din contră, o citim chiar peste tot), cît cea a tatălui.

NAŞTEREA (pp. 7–8)

Povestea naşterii este realizată în două etape. Rousseau se naşte mai întîi pentru părinţii săi (sfîrşitul poveştii care îi priveşte de la „Am fost tristul rod al acestei întoarceri..." pînă la sfîrşitul § 5), înainte de a se naşte, pe cont propriu („Mă născusem aproape muribund...", începutul poveştii care îl priveşte), cele două evocări fiind dispuse în jurul unui spaţiu alb. Ele fac împreună un fel de balet al vieţii şi al morţii şi insuflă cititorului ideea că toate contradicţiile ulterioare nu fac altceva decît să reproducă această contradicţie originară a unei naşteri funebre. În acelaşi

dintre absenţi este fratele uneia şi soţul celeilalte, iar celălalt absent invers; sau, ipoteză burlescă pe care o permite construcţia, prin care fiecare femeie s-a căsătorit cu propriul frate, ca în Egipt! Fireşte că această ipoteză este imediat îndepărtată, ceea ce dă farmec impromptù-ului. Cititorul, la rîndul său, schiţează tot o improvizaţie poetică. În locul celor două cumnate care se gîndesc la soţii lor absenţi, el revede tatăl şi fiul gîndindu-se la mama absentă:

Această femeie ce e absentă
Ne e dragă căci ambivalentă,
Este mama noastră,
Şi amanta noastră...

act, mama îl naşte pe Jean-Jacques, iar Jean-Jacques îşi omoară mama. Ucigaş, el este în acelaşi timp ucis. Vinovat şi victimă, şi amîndoi fără să vrea şi fără să ştie. Sau, mai degrabă: ghicim că ideea nu s-a format decît mai tîrziu, în timpul primei copilării, din pricina tatălui. Adevăraţii actori ai naşterii sînt autorii povestirii naşterii.

Prima naştere este, aici, cea povestită de tată. Jean-Jacques retranscrie acest ciudat dialog, ca un fiu pios, *pentru a dovedi* că tatăl său nu numai că era un om bun, dar şi un suflet sensibil şi credincios, şi că a rămas neconsolat. Subiectul discursului este tatăl şi această secvenţă se înscrie în logica povestirii romantice iniţiale, a iubirii, care triumfă în toate. Înainte, am văzut cum iubirea triumfă în călătorii, inegalităţi sociale, absenţe şi ispite. Şi acum, iat-o triumfînd şi în faţa morţii. Această poveste înduioşătoare prinde un contur cu totul diferit de îndată ce recunoaştem că subiectul nu este relaţia dintre tată şi mamă, ci cea dintre fiu şi tată. Nu este nevoie să fii un mare învăţat pentru a simţi efectul produs de un asemenea discurs asupra unui copil, declarat răspunzător de moartea mamei şi somat să-i ia locul de către un tată ale cărui „îmbrăţişări", „nervoase strîngeri în braţe" şi „mîngîieri" sînt pline de regrete. Copilul se simte incapabil să umple acest gol imens a cărei cauză este şi care, la rîndul ei, este cauza necazurilor sale. Dar, la un al doilea nivel, povestea se lasă citită altfel. Tatăl a făcut două încercări de a-şi înlocui soţia: seducîndu-şi fiul şi recăsătorindu-se. Aceste două tentative sînt paradoxal prezente în acelaşi plan, ambele ca dovezi de fidelitate. Chiar ordinea povestirii sugerează sensul: tatăl meu *m*-a înşelat recăsătorindu-se. Fidel soţiei sale poate, dar cu siguranţă infidel fiului său. Faptul că tot acest paragraf este scris slăvindu-şi tatăl în plan explicit nu împiedică să se facă auzite reproşurile[1].

Vom vedea (cartea a II-a, pp. 55–56) cum Jean-Jacques ştie să asocieze elogiul şi blamul. La urma urmelor, cititorul are dreptul să se mire. Isaac Rousseau s-a căsătorit la 5 martie

[1] De observat la tot acest pasaj minuţiozitatea şi pertinenţa analizei lui Nicole Kress-Rosen, „Realitatea amintirii şi adevărul discursului, studiu al enunţării într-un text din *Confesiuni*", în *Littérature*, 1973, nr. 10, pp. 20–30.

1726; în acel moment, Jean-Jacques avea paisprezece ani şi era ucenic de un an la gravorul Du Commun. Ori, acest eveniment nu este povestit: sau, cel puţin, nu este povestit *la locul lui*. O aluzie anticipativă, aici; în cartea a II-a (p. 55), se face o scurtă menţiune retrospectivă; dar, în timpul vîrstei de fier, nu va fi suflată o vorbă.

Deja cititorul simte că abandonul mamei nu a fost trăit de copil decît prin intermediul relaţiilor cu tatăl, adică prin abandonul tatălui. Mama se va regăsi, indefinit, în substitute imaginare şi chiar în imaginarul însuşi. În schimb, absenţa tatălui este iremediabilă. Rousseau îşi va trăi întreaga existenţă reproducînd-o. Copil abandonat, îşi va abandona copiii. Tatăl lui îi declară: „Sînt mai copil decît tine"; Jean-Jacques declară o dată ajuns bătrîn: „Sînt un copil bătrîn". Departe de a fi o etapă de maturizare, identificarea cu tatăl va însemna pentru el rămînerea în imaturitate. De unde şi ambiguitatea pasajelor referitoare la tată: pentru că tot ceea ce putea Rousseau să-i reproşeze îşi putea reproşa chiar lui însuşi. Respectul pe care îl avem pentru părinţi se regăseşte aici în indulgenţa pe care o avem pentru noi înşine: astfel trebuie citită, la ambele nivele în acelaşi timp, criticarea tatălui, din cartea a II-a (pp. 55–57).

Cea de-a doua povestire a naşterii: „Mă născusem aproape muribund" multiplică semnele de infirmitate şi de boală, care vor menţine vie legătura cu mama pe tot parcursul vieţii, în acelaşi timp ispăşire şi cicatrice. Nu este o viaţă în care i s-au întîmplat accidental tot felul de nenorociri: este o viaţă care *este* în sine o nenorocire. De unde şi refrenul: „şi naşterea mea a fost prima mea nenorocire", „şi de aici porniră toate nenorocirile vieţii mele". Ispăşire masochistă? În spatele acestui refren, putem auzi însă un altul, mult mai agresiv. Apare mătuşa Suzanne Rousseau, care îndeplineşte funcţia de mamă. S-ar părea că, în toată această poveste, răspunderea este cel puţin împărţită, pentru că, adresîndu-se mătuşii, el spune: „Dragă mătuşă, te iert că m-ai făcut să trăiesc", ciudată formulă de mulţumire. Ea implică, de fapt, ideea că el poartă în continuare pică oricui pentru că s-a născut şi că a supravieţuit. Nu ştim dacă mătuşa Suzanne este „iertată", avînd în vedere că a trăit foarte mult, că

a suferit în căsnicie şi, astfel, şi-a ispăşit crima de a-l fi făcut să supravieţuiască pe copil sau de a fi dat dovadă de un devotament neobosit. Dacă o iartă, o iartă numai pe ea şi asta înseamnă că are ceva de iertat. În această formulă se nivelează, refuzată, o agresivitate fundamentală pe care o bănuim că ar exista la Rousseau, deşi nu a recunoscut-o niciodată, deşi antropologia sa a fost construită tocmai pentru a exclude această posibilitate. Rousseau a fost „rău". Dar el se temea de răutatea sa. El iartă, el este bun. Şi, în locul mamei care nu mai este şi care nu şi-a respectat îndatoririle, el trece în revistă ceea ce *are* („o *am* şi pe draga mea Jacqueline"), cei care nu s-au eschivat şi au rămas fideli la locul lor, ca şi cum unica lor preocupare ar fi fost să rămînă în viaţă suficient pentru a-i supravieţui lui Jean-Jacques şi a-l ajuta în această naştere pe dos, această agonie. Curios, paragraful derivă din grija faţă de bătrîni şi bolnavi: dar panta este irezistibilă (mătuşa Suzanne îngrijindu-şi un soţ uzat de băutură → Jean-Jacques regretînd că nu poate să aibă grijă de mătuşa Suzanne → Jean-Jacques vegheat la moartea sa de mătuşa Suzanne şi de Jacqueline). Jean-Jacques nu intră în această serie ca îngrijitor decît pentru a fi îngrijit la rîndul său. Servindu-se de aceste figuri substitutive, el descrie idealul infantil al unei vieţi *închise* în interiorul vieţii mamei (care preexista în raport cu copilul şi îi supravieţuieşte), ideal opus realităţii unei vieţi *decăzute*. În acelaşi timp ghicim, prin această anticipare, că moartea, oricît de înspăimîntătoare ar fi ea, este fascinantă, fiind totodată reîntoarcerea la naştere şi la mamă.

Naşterea este o poveste: a tatălui către copil, a naratorului către cititor. Sensul evenimentului apare în funcţie de felul în care se vorbeşte. Dacă lăsăm deoparte indicaţiile iniţiale care sînt de ordinul stării civile, datei de naştere şi identităţii, naşterea este o poveste dublă, auzită (cea a tatălui către fiu) şi spusă (cea a fiului către cine?), cea de-a doua funcţionînd ca răspuns la cea dintîi.

Această ruptură iniţială este foarte complexă. Ea deschide vîrsta de aur, dar închide un paradis anterior. Copilul (copilul care naratorul va continua să fie mereu) se simte vinovat şi victimă. Sentimentele pe care le manifestă sînt ambigue. Fireşte

că este imposibil să ne folosim de referința la un mit precum cel al celor patru vîrste pentru a simplifica această ruptură, transformînd-o într-o cădere justificată și într-o nedreptate suportată. Fiecare dintre rupturile următoare (fuga tatălui, dezgustul de la Bossey, ucenicia) va fi ea însăși complexă. Este, de altfel, foarte firesc, în sistemul de degradare progresivă cu praguri multiple. Și mai firesc, dacă procesul în sine nu este doar unul de degradare. Căci, la urma urmelor, naşterea duce şi la viață.

VÎRSTA DE AUR (pp. 8–12)

Ordinea textului.

La Geneva, în casa părintească, între 1712 şi 1722. Care este ordinea povestirii în cadrul acestei vîrste? Se disting imediat două ordine diferite, combinate.

Ordinea cronologică: la început, ai impresia că povestea se va spune în această ordine. Originea conştiinței este datată: „nu ştiu ce am făcut pînă la cinci sau şase ani"; trecerea de la romane la romani corespunde, de asemenea, unei succesiuni temporale: „Romanele sfîrşesc în vara lui 1719. Iarna următoare avea să fie altceva." Dar, după această indicație, cronologia dispare total; nici măcar povestea fratelui nu mai este datată, nici situată în raport cu alte evenimente sau stări care par contemporane unele cu altele. Ordinea reală este diferită.

Ordinea mitică: descoperim repede că povestirea vîrstei de aur este construită pe acelaşi principiu ca şi întregul ansamblu al cărții I: *ordinea circulară*. Aceeaşi structură informează întregul şi părțile. Cartea I este conformă cu imaginea ansamblului existenței; vîrsta de aur este conformă ansamblului cărții I. Sfîrşitul este simetric cu începutul, reproducîndu-l invers şi închizînd cercul: cele două experiențe, ale *lecturii* şi *muzicii* (imaginarul), încadrează şi limitează prima experiență a vieții reale, descrierea grupului familial şi a perioadei de formare. Conştiința se trezeşte în lectură (§ 2, 3 şi 4) şi dispare în muzică (§ 8): această experiență a imaginarului ocupă două treimi din text. În mijloc, doar o

treime descrie realitatea. Deşi acest real este evocat în termeni foarte generali, cu extrem de puţine povestiri şi contururi precise. Perfecţiunea nu se relatează, fericirea nu are poveste. De aceea, cele două episoade intermediare (bătaia primită de fratele mai mare; dna Clot) sînt tocmai excepţiile care confirmă regula. Orice povestire implică o schimbare, trecerea de la eternitate la istorie. Aici, istoria este în acelaşi timp încetinită şi împiedicată să se desfăşoare şi caută (ceea ce va reprezenta gestul întregii vieţi a lui Rousseau) să se anuleze, amplificîndu-se, împăcînd ireversibilul şi reîntoarcerea. Între visul lecturii şi amintirea muzicii apare o familie cvasiidilică.

Lectura.

Nu numai că experienţa lecturii este pe primul loc, dar ea este prezentată şi ca originară (*de aici* vine restul) şi totală (*tot* ceea ce urmează). Ea este împărţită în două etape, despărţite clar cronologic: lectura romanelor, apoi lectura romanilor. Această succesiune (justificată cu amănunte precise) are un sens foarte important pentru ceea ce urmează în povestire: ea pune bazele unei contradicţii esenţiale, care va fi analizată la § 9. Deocamdată, avem două *biblioteci*. Fiecare bibliotecă este moştenirea lăsată de o *persoană* şi, în final, reprezintă această persoană: citirea cărţilor pe care le-a lăsat ea înseamnă *identificarea* cu ea. Am putea fi tentaţi, avînd în vedere natura lecturilor şi originea lor, să stabilim o clasificare simplă: *romanele* trimiteau la mama lui (sursă a laturii româneşti şi feminine a caracterului lui Jean-Jacques); *romanii* trimiteau la tatăl lui (latura eroică şi masculină). Ar fi însă o nedreptate faţă de text, pentru că el spune, de fapt, lucruri total diferite: tatăl lui Jean-Jacques este întotdeauna alături de el, adică alături de cititor, în încăpere; Jean-Jacques imită, prin el, cititorul de roman (romanele, el le „citeşte *„rînd pe rînd*"; romanii sînt subiectul prin care se întreţin *între ei* şi a urma exemplul tatălui înseamnă a *se crede* grec sau roman); tatăl nu este la originea nici uneia dintre cele două biblioteci şi participă exact la fel la lectura acestor două tipuri de cărţi. Mama, în

schimb, este la originea ambelor biblioteci, iar subîmpărţirea feminin/masculin, departe de a o contrapune pe mamă tatălui, este *interioară* mamei, aşa cum o arată, pe plan genealogic, faptul că biblioteca romanilor îi parvine din partea tatălui mamei. Şi aici apare, în mod simetric, omniprezenţa maternală şi lipsa Tatălui.

Lecturile introduc un sistem dublu de contradicţii. Fiecare lectură în parte îi dă copilului o idee despre lume (romantică, eroică), care nu are nici un raport cu viaţa reală, transformîndu-l într-un neadaptat; pe de altă parte, cele două modele de lectură sînt la rîndul lor contradictorii *între ele*. Cele două lecturi sînt prezentate (p. 8) ca succesive; ele vor da un caracter visător şi eroic în *acelaşi timp* (p. 12), dar ale cărui tendinţe se vor exprima *succesiv* prin alternarea celor două personaje, cetăţeanul din Geneva şi Ciobanul excentric[1]. Lecturile sînt, deci, matricea tuturor contradicţiilor pe baza cărora Rousseau trebuie să-şi facă povestirea şi de care se va folosi constant de-a lungul cărţii, respectiv de scheme de contrapunere precum cele stabilite aici. Povestea vîrstei de argint şi a celei de aramă sînt structurate în întregime pe acest model. Problema pe care şi-o poate pune cititorul este de a şti dacă lecturile sînt la *originea* acestor contradicţii sau dacă nu sînt decît *primul semn*. În acest caz, originea trebuie căutată în altă parte.

În raport cu naratorul, întrebarea care se pune este cea a *valorii* diverselor comportamente evocate aici: oare imaginarul greşeşte şi realul are dreptate? sau imaginarul are dreptate şi realul greşeşte? La citirea textului, se vede clar că sînt exprimate ambele puncte de vedere. Contradicţia naratorului vine din faptul că el exprimă, în egală măsură, judecăţi de valoare (imaginarul are dreptate: deci este vizibil mulţumit că are un motiv „pentru încă o bătaie" şi un „caracter neîmblînzit şi orgolios") şi judecăţi asupra realităţii (imaginarul este inadaptat într-o lume deteriorată: el n-a putut *să se vindece* de „noţiunile bizare şi romaneşti, iar caracterul său orgolios l-a *chinuit* în situaţiile cele mai puţin propice în a-i da un avînt"). Fireşte că accentul se poate schimba:

[1] Cf. cartea a IX-a, pp. 416–417.

cîteodată, domină chiar orgoliul[1]; altădată, se realizează un echilibru între orgoliu şi lamentaţiile tragice.[2] Este adevărat că, prima dată, Rousseau vorbeşte doar de contradicţia dintre imaginar şi real; a doua oară, este mai degrabă vorba de contradicţia interioară în raport cu imaginarul. Atunci le modulează „pe fiecare în raport cu celălalt", triumfînd printr-un tragic „nici unul, nici celălalt".

În perspectiva unei *degradări* progresive, ceea ce caracterizează prima vîrstă este că visul şi realul sînt (aproape) pe acelaşi plan, în vreme ce în fazele următoare apare o adevărată prăpastie între ele. În partea de mijloc (§ 5, 6 şi 7), este descris tocmai un univers în care valorile imaginare (iubirea şi dreptatea) sînt încă respectate: universul unei copilării, fireşte, nu una reală, avînd în vedere că acest lucru este imposibil, dar păstrată doar printr-o educaţie ideală. Această latură ideală apare în plină povestire: ne aflăm încă foarte aproape de universul idilic. Perfecţiunea nu este sesizabilă decît prin contrapuneri (cu educaţia fratelui său; cu proasta educaţie obişnuită) sau prin excepţii (episodul cu dna Clot). Trecerile de la vis la realitate se fac pe nesimţite şi foarte armonios: se alunecă de la vis la realitate printr-o modulare a eroismului (eroismului mimat al lui Scevola îi corespunde eroismul real al lui Jean-Jacques, care se interpune între tatăl şi fratele său); în celălalt sens, se trece de la realitate la vis printr-o modulare a iubirii. Aceasta este deci vîrsta de aur: se circulă prin pagina romanului. Sau, cel puţin, aceasta este imaginea pe care o lasă Rousseau. Căci nu putem să uităm că această copilărie armonioasă şi fericită s-a născut dintr-o ruptură tragică şi că presupune deja totuşi că realul şi visul nu mai sînt acelaşi lucru. De fapt, e de ajuns să citeşti partea din mijloc pentru a-ţi da seama.

Fratele meu.

Acest paragraf îl face pe cititor să nu se simtă deloc în largul lui. Naratorul-Rousseau condamnă în acelaşi timp neglijenţa tatălui şi libertinajul fratelui. El îşi pune în lumină propria

[1] pp. 8–9.
[2] p.12.

inocenţă (îşi iubea mult fratele) şi citează o virtute, ia act de plecarea fratelui său, încheind fără reticenţe şi cu bucurie: „şi iată cum am rămas eu fiu unic". Bine că a scăpat... La începutul paragrafului următor, fratele nu mai este deja decît „bietul băiat".

Povestea acestui „biet băiat" merită spusă. Născut în 1705, François a rămas singur cu mama lui pînă la şase ani; apoi, dintr-o dată, pică din cer, în 1711, un tată pe care nu-l văzuse niciodată; nu numai că acest tată îi face mamei imediat un al doilea copil, dar acesta din urmă o ucide pe mamă la naştere. În numai zece luni, mama este schimbată pe doi străini. Aceşti doi străini, tatăl şi fratele, există, dacă nu neapărat împotriva lui, sigur în afara lui. Curînd ajunge un derbedeu şi fuge de acasă. Rousseau lasă de înţeles că n-a bănuit nimic şi nici măcar nu şi-a imaginat toate astea. Era natural, copil fiind, să nu-şi dea seama. Numai că el continuă şi ca narator al *Confesiunilor* să nu înţeleagă, demonstrînd că a rămas tot copil sau că are un interes anume. Această orbire este şi mai ciudată decît povestea lui François şi, decalată şi agravată, devine propria sa poveste, căci va fi la rîndul lui părăsit de tatăl său, reacţionînd similar, ajungînd un derbedeu şi apoi fugind de acasă. El refuză să se recunoască în această imagine. Ca *narator*, el joacă aici rolul copilului „înţelept", care îşi atribuie o mare generozitate, spălîndu-se pe mîini de tot ceea ce s-a întîmplat. Condescendenţa şi neseriozitatea sa sună fals. Ne amintim poate prea mult că, în perioada de tinereţe, problemele de moştenire îl vor face să regrete că fratele lui a dispărut, fără să dea vreun semn de viaţă, pentru ca moartea sa să fie oficială, iar Jean-Jacques să-şi poată lua partea sa de moştenire. Este clar că lucrurile nu merg chiar aşa de bine în acest paradis familial: prima scenă la care asistăm este o ceartă violentă. Ea va servi bineînţeles la stabilirea bunătăţii lui Jean-Jacques şi la definirea, prin contrast, a extraordinarei educaţii pe care a primit-o el.

Scena pedepsei, totuşi, are o altă funcţie: să arate că băieţelul trăia sigur în diapazonul eroismului, fiind capabil să inventeze gesturi demne de eroii lui Plutarh. Sau, mai degrabă, ai lui Titus Livius: modelul acestei scene sînt, de fapt, chiar Sabinele, care pun capăt bătăliei, interpunîndu-se între taţii şi soţii lor.

Pentru cititor, scena mai poate avea şi un alt sens: cum să nu te gîndeşti, citind aceste rînduri, la bătăile primite de la dra Lambercier? Prima dovadă a violenţei este trăită în raport cu tatăl: imaginea tatălui furios împotriva celuilalt fiu este atît de insuportabilă, încît devine o uşurare intervenţia sa, chiar dacă este nevoit să încaseze şi el cîteva lovituri; cu această ocazie, fiul descoperă ascendentul pe care îl are asupra tatălui său, pentru că-l obligă să înceteze; dar s-ar putea să descopere, în acelaşi timp, şi *puterea tatălui*, într-una dintre formele cele mai izbitoare. În măsura în care pare că marea lipsă o constituie tatăl, se prea poate ca băieţelul să fi descoperit aici, fizic, o prezenţă şi o forţă care îi lipseau şi care ar putea fi cea pe care o căuta atunci cînd a fost părăsit de tatăl său.

Educaţia.

Ceea ce urmează (§ 6 şi începutul § 7) se prezintă simultan ca o apologie personală, dar şi ca o demonstraţie generală. Apologie, pentru că trebuie stabilit că, la origine, Jean-Jacques este bun *din fire*. Demonstraţie, pentru că, avînd în vedere teoriile din *Émile*, această bunătate naturală nu poate fi păstrată în viaţa socială decît cu ajutorul unei educaţii perfecte. Din această cauză, toate eşecurile viitoare vor fi puse în contul lipsei sau al slăbiciunilor educatorilor săi. Aici se află firul conducător al teoriei celor patru vîrste: degradarea principală ar fi cea a educatorilor, perfecţi încă la vîrsta de aur, aproape perfecţi, dar deja supuşi greşelii la vîrsta de argint, neglijenţi la vîrsta de aramă şi răi la vîrsta de fier. De unde şi prăbuşirea progresivă a lui Jean-Jacques, care trece, prin diverse etape, de la o stare apropiată celei naturale (bunătate păstrată prin educaţie), la mediul social (viciul şi răutatea născute de tiranie). Metamorfoza perioadei părinteşti şi familiale în viaţa personală a copilului Jean-Jacques este paralelă cu metamorfoza vieţii sociale în istoria globală a umanităţii.

Demonstraţia reia teoriile din *Émile* asupra capriciului care se naşte dintr-o adulaţie exagerată şi asupra perversiunii sociale

care apare o dată cu intrarea în contact cu alți copii. Nefiind răsfățat din interior și fără să fi luat contact cu exteriorul contagios, Jean-Jacques pare crescut într-o seră. „Defectele" vîrstei nu sînt altceva decît niște tendințe firești, nevinovate în sine: el este apărat de ceea ce reprezintă pentru el esența însăși a „răutății": plăcerea de a face rău. Nu este incitat de tiranie sau de adulație, și nici de spectacolul violenței (uită că tocmai ne-a povestit cum tatăl lui furios îl bătea pe fratele mai mare).

„Am tuns iarba acestei pajiști pe dimensiunea limbii mele": în pledoariile inocenței, el este întotdeauna bun, pentru a demonstra o sinceritate scrupuloasă de a-și mărturisi chiar și o vină minimă, care face să iasă la iveală în mod strălucit nevinovăția comportamentului în ansamblu. Aceasta este prima și cea mai evidentă funcție a episodului cu dna Clot, care i-a surprins atît pe contemporanii săi prin trivialitate. Îi putem găsi și un alt sens: această violență lipsită de respect poate avea și o valoare erotică sau măcar simbolică, așa cum remarca Jean Starobinski[1]. Dna Clot, care merge la vecernie, este „bătrîna cea mai ursuză pe care am întîlnit-o vreodată": aceasta ne face să ne gîndim la „bătrîna habotnică și veșnic nemulțumită", care nu era, spre marea surprindere a lui Jean-Jacques, dna de Warens (p. 49). Dacă episodul era, într-adevăr, nesemnificativ, cum se explică faptul că încă îl face *să rîdă* pe narator? Naratorul se folosește de acest rîs pentru a demonstra *de facto*, în ochii cititorului că el a rămas copilul de altădată, deci este bun. La adăpostul acestor dovezi de nevinovăție și puerilitate, rîsul dovedește o destindere, descărcarea unei agresivități care a găsit o ieșire camuflată și fără primejdii. „Iată povestea scurtă și reală a isprăvilor mele din copilărie", ceea ce-și găsește ecoul în „Iată cum am rămas eu fiu unic".

La începutul paragrafului următor, Rousseau face apologia, sub formă de demonstrație pe care am crezut-o încheiată, a temei iubirii reciproce și împărtășite. Prezentată mai întîi ca o armonie generală, printr-o trecere subtilă (subtilă, pentru că are aerul că se referă la un alt subiect: ocupațiile zilnice din care

[1] Jean Starobinski, *La Relation critique*, ed. Gallimard, 1970, p. 132.

„fanteziile" sînt excluse), iubirea se găseşte restrînsă şi precizată într-o relaţie *dualâ* (eram întotdeauna cu mătuşa mea) şi se resoarbe într-o visare-amintire despre muzică.

Muzica.

Mătuşa (sora mai mică a tatei) îndeplinea rolul de mamă; ţinîndu-i locul mamei, ea oferă o primă imagine substitutivă, care va fi urmată de multe altele. Absentă de la început, mama va avea, tocmai prin această absenţă, o forţă extraordinară. Nefiind nicăieri, ea este pretutindeni şi, deci, imposibil de pierdut; nici o altă figură nu o va distruge. Cînd figurile feminine vor dispărea, ea va fi regăsită în figurile fundamentale şi veşnice, care sînt scrisul şi muzica. *Cititul* şi *ascultatul* sînt primele experienţe fundamentale; iar, cînd textele şi vocea nu mai sînt, cînd viaţa şi vîrsta îndepărtează persoanele cu rol substitutiv, nu mai rămîne decît *scrisul* şi *cîntatul*. La începutul povestirii vîrstei de aur, mama apare în depărtare, prin intermediul *textelor*; la sfîrşitul poveştii, ea se manifestă printr-o voce; de o parte, scrisul; de partea cealaltă, cuvîntul. Textele arată că „gustul sau pasiunea pentru muzică" despre care vorbeşte Rousseau este, mai înainte de toate, cea pentru muzica vocală şi, mai ales, pentru vocea feminină, adică pentru prezenţa directă imediată, fără intermedieri sau oprelişti, a vocii materne. Evident că există aici, totuşi, un obstacol, avînd în vedere că vocea este, de fapt, cea a Suzannei, dar obstacolul nu schimbă forma de prezenţă: cuvîntul auzit. Cîndva auzită, această vorbă nu mai este decît o amintire; pentru a-i restabili prezenţa, pentru a o transforma într-un cuvînt viu, singura soluţie este s-o pronunţe, din nou, chiar el. Trecerea de la lectură (pp. 8–9) la scriere (p. 41) se află reprezentată mai puţin amplu, nu la nivelul eroului unic, ci între erou şi narator, în episodul melodiei. Mormăirea printre lacrimi a unor melodii care revin din copilărie este, fără îndoială, faza cea mai elementară a *reîntoarcerii*; faza cea mai elaborată este cea a scrierii *Noii Heloize* şi a *Confesiunilor*: dînd viaţă unei alte voci prin intermediul vocii sale. Se vede bine, de altfel, că

Rousseau nu se manifestă deloc la un nivel elementar, reproducînd melodia mătuşii Suzanne: el spune altceva, în acelaşi timp *mai puţin* şi *mai mult* decît ea. *Mai puţin*, pentru că textul melodiei este dramatic întrerupt de o lacună; *mai mult*, pentru că propriul său text care încadrează melodia vorbeşte *despre* această lacună, tocmai pentru că nu reuşeşte să o depăşească. Acest episod, în însăşi dispunerea sa tipografică banală, pare simbolic: întreaga scriitură există pentru a acoperi lacuna care este în cuvînt. Cum am putea explica altfel dramatica punere în scenă a acestui gol de memorie?

Cititorul, firește, poate percepe episodul la nivelul *aparent*, la nivelul psihologiei memoriei. Dar, la acest nivel, el îşi va da repede seama că lacuna este o falsă lacună. Şi nu pentru că, amintindu-şi melodia iniţială, ne dăm seama că, de fapt, ceea ce uitase nu schimbă nimic din punct de vedere al sensului. Ci pentru că, în realitate, nu lipseşte aproape nimic: Rousseau îşi aminteşte în totalitate melodia, iar în final, pe trei sferturi şi cuvintele. Mai mult, Rousseau ştie bine că lacuna nu este propriu-zis uitarea anumitor cuvinte: dacă nu se documentează pentru a le regăsi, aceasta este pentru a nu profana amintirea (aici raţionamentul lui Rousseau ne aminteşte de ceea ce va spune despre dra Goton şi despre dra de Vulson, p. 28), dar şi pentru că, o dată cuvintele redate, ele ar continua să fie lipsite de esenţial. Lipsa memoriei nu este aici decît semnificantul unei lipse mai profunde. Atunci cînd „scrie la Paris", îşi va reaminti nu restul cuvintelor, ci cuvîntul care lipseşte.

O altă interpretare posibilă pune în discuţie chiar melodia propriu-zisă: este o melodie de dragoste, într-o lume convenţională pastorală, universul romanţei; păstoriţa nu îndrăzneşte să asculte „fluierul" şi evocă primejdiile (sociale) ale iubirii. Oare de ce Rousseau şi-a amintit adesea de *această* melodie, şi nu de altele? Ea pare atît de banală, încît uităm că este *aleasă*. Mătuşa ştia „o mulţime de arii şi melodii". Rousseau a păstrat mai multe în amintire: nu le citează. Dintre cele uitate, unele ies la iveală în mod miraculos. Şi dintre ele, alege să ne vorbească despre una „în mod special": subliniază că există o disproporţie între conţinutul aparent al acestei arii şi efectul pe care îl

produce asupra sa: „Este un capriciu din care nu înțeleg nimic". Această absurditate subliniată ne face să ne gîndim că este vorba de o amintire-filtru; în cazul în care nu e cumva, invers, declarația absurdității care devine pavăza destinată să ascundă un sens mult mai limpede. Melodia refuzului iubirii, fundamentată pe teama de iubire, a cărei legătură cu comportamentul lui Rousseau apare foarte clar, și pe teama pe care i-a inspirat-o întotdeauna iubirea în termeni genitali. „Și întotdeauna, spinul este sub trandafir". Atunci cînd pretinde că a uitat cea de-a doua jumătate a cuvintelor, mai puțin rima, își amintește foarte bine și în întregime ultimul vers...

Deci, acolo se află paradisul, vîrsta de aur, în care visul și realitatea comunică pe cît posibil și unde o mică societate perfectă a putut să-și păstreze bunătatea originară. Lectura și muzica se regăsesc la cele două capete ale paradisului, înconjurîndu-l și închizîndu-l. Ele sînt semne în amonte ale unui alt paradis, deja pierdut prin naștere; izvoare în aval ale singurelor căi posibile de reîntoarcere în sînul unei lumi deteriorate.

FUGA TATĂLUI (p. 12)

Nașterea l-a lipsit de mamă; un „accident" îl lipsește de tată la zece ani și întrerupe acest „stil de educație". Vîrsta de aur însemna, deci, un anumit sistem educativ, o formă de societate. În vîrsta următoare, instanța părintească și „stilul de educație" vor fi diferite.

Povestirea lui Rousseau reproduce foarte probabil versiunea care avea mare căutare în familia Rousseau în perioada respectivă, adică punctul de vedere al tatălui. Este ultima fază a romanului familial. Comparația cu desfășurarea „reală" a faptelor contează pentru noi doar în măsura în care putem vedea legenda familială care apare aici. Dar această legendă este ea însăși „reală": ea a fost trăită de copil și îi apare încă naratorului ca adevăr.

O mică societate familială, închisă și armonioasă, va fi zdrobită de o nedreptate care are drept cadru marea societate, Cetatea. Astfel apare primul „rău", căpitanul Gautier, și, o dată

cu el, un sistem imperfect care îi este *complice* în răutate. Este prima nedreptate; o societate rea se coalizează împotriva unei familii fericite, dar precare. Nu numai că tatăl nu este vinovat în incidentul evocat, dar, în ochii copilului, el nu se face vinovat nici de fuga lui. Comportamentul său este povestit la nivelul unei lumi eroice (model: eroii lui Plutarh): este un om mîndru, intransigent în privinţa principiilor, gata de mari sacrificii („să se expatrieze pentru tot restul vieţii"). Nici o clipă nu apare ideea că s-ar fi putut înşela asupra acestui incident şi că n-ar fi avut nici un fel de sacrificii mari de făcut pentru a fugi. Într-un cuvînt, şi-a abandonat fiul. Mantaua eroismului este aruncată asupra slăbiciunilor lui Noe. Povestirea din cartea a II-a (pp. 55–56) va arăta că Jean-Jacques nu se lasă complet înşelat şi că dă dovadă de rea credinţă, atunci cînd îl apără pe tatăl său, lucru de care, mai tîrziu, se va servi în avantajul său.

Faptul că acest accident i-a influenţat tot restul vieţii nu are doar consecinţe materiale, ci el pare a fi *matricea* principalelor accidente din viaţa lui Jean-Jacques. Recunoaştem aici, în germene, modelul celor două rupturi ulterioare, cele care sînt cel mai dramatic orchestrate în povestirea de copilărie: nedreptatea care zdrobeşte o mică societate unită este reprezentată în episodul cu pieptenele rupt, în care, la rîndul său, Jean-Jacques va avea un comportament eroic ca la Plutarh; ameninţările celor răi vor fi concentrate în atitudinile stăpînului Du Commun şi ale căpitanului Minutoli, care îl vor obliga pe Jean-Jacques să se exileze.

VÎRSTA DE ARGINT (pp. 12–24)

Ordinea textului.

Din octombrie 1722 pînă la sfîrşitul toamnei lui 1724, adică de la zece la doisprezece ani, Jean-Jacques petrece doi ani la Bossey. Ştim că memoria i-a jucat feste în privinţa *datelor* şederii sale, pe care o situează doi ani mai devreme, între opt şi zece ani. Această greşeală are o funcţie dublă: ea împinge mai spre copilărie ultima vîrstă paradisiacă; pe de altă parte, ea pregăteşte în aval locul pentru vîrsta de aramă.

Povestea acestor doi ani cuprinde douăsprezece pagini (şi numai patru pentru vîrsta de aur); ceea ce impresionează nu este doar lungimea (Rousseau însuşi mărturiseşte că această naraţiune i-a făcut plăcere), ci detaliile şi varietatea amintirilor, spre deosebire de ceaţa idilică a vîrstei de aur, precum şi prezenţa a patru *scene*, dintre care trei sînt foarte bine dezvoltate şi abundent comentate. Există, deci, o schimbare de *ritm* a povestirii. În vîrsta de aur, nu figurau decît patru pasaje „singulative" (Scevola, tatăl bătîndu-l pe fratele mai mare, dna Clot, melodia mătuşii Suzon), care apăreau de fiecare dată după o dezvoltare iterativă sau un rezumat, şi serveau de exemple concrete stării propriu-zise sau seriei care făcea obiectul principal al povestirii („Într-o zi, odată...")[1]. În vîrsta de argint, un loc important îl ocupă în continuare prezentările iterative, dar cele patru scene, departe de a fi ilustrări anexe ale unei stări generale, se organizează sub forma unui vast sistem de evenimente simbolice, care constituie în mod global, imaginea unei *rupturi*. Pare paradoxal că ruptura nu este povestită la sfîrşitul vîrstei de argint, ci face obiectul întregii povestiri; şi că, în ciuda acestui fapt, această vîrstă de argint pare paradisiacă. Poate că nu este decît un paradox aparent. Şi totuşi, ordinea povestirii este destul de complexă.

---

[1] Utilizez aici terminologia propusă de G. Genette în „Discursul povestirii" în *Figures* III, Seuil, 1972 (cap. III, „Frecvenţă"). În această terminologie, „povestirea iterativă" desemnează povestirea care spune o dată ceea ce s-a întîmplat de mai multe ori, iar „povestirea singulativă", cea care spune o dată ceea ce s-a întîmplat o singură dată. După părerea lui G. Genette, povestirea clasică se bazează esenţial pe alternanţa dintre sumar şi scenă, căreia povestirea proustiană îi substituie în mod original alternanţa iterativului cu singulativul (p. 170). Aşa stau lucrurile dacă îl luăm pe Balzac ca model al „povestirii clasice". Dar există mai multe tipuri de „povestire clasică" şi G. Genette a supraestimat, fără îndoială, originalitatea tehnicii proustiene. Proust a inventat, de fapt, introducerea în roman a unei naraţiuni folosite în mod tradiţional, cel puţin de la Rousseau încoace, în toate autobiografiile, şi în special în povestirile din copilărie. În mod similar, jocul combinatoriu al diacroniei interne şi a celei externe (pp. 167–169),în povestirea din „Duminici la Combray" nu face decît să exploateze sistematic o schemă al cărei model Proust îl cunoştea prea bine, ca de altfel toţi cititorii de autobiografii, cel al cărţii a III-a din *Memorii de dincolo de mormînt*, unde aceeaşi mişcare îndeplineşte ciclul unei zile, al anotimpurilor şi întreaga şedere la Combourg (în special, între cap. XI şi XIV).

Ordinea cronologică: povestirea dă o serie de puncte de reper: cele două bătăi încasate de la dra Lambercier au avut loc mai degrabă la începutul şederii (cînd Rousseau îşi dă opt sau nouă ani); scena pieptenului rupt, mai degrabă, către sfîrşit (p. 20: „Am mai rămas la Bossey cîteva luni"); oricum, bătaia este anterioară episodului cu pieptenele, pentru că, în legătură cu acest episod, Rousseau vorbeşte despre „amorţirea" simţurilor sale desfrînate. S-ar putea crede atunci că povestirea s-a încheiat, pentru că îi vedem pe cei doi copii plecînd din Bossey: ori Rousseau continuă povestirea rupturii printr-o a doua, plină de încîntare, care sfîrşeşte cu două anecdote care nu pot fi situate în timp[1]. Din punct de vedere cronologic, un lucru este sigur pentru cititor: că povestea cu pieptenele este un episod final şi ireversibil; dar această dovadă este, totuşi, asumată de ordinea *povestirii*, care, de fapt, este un eveniment de mijloc, reversibil. Ca şi în cazul vîrstei de aur, structura povestirii are foarte puţin de-a face cu cronologia. Semnificaţia reiese din ordinea textului şi nu din anecdotica şi imposibila referire la un calendar.

Ordinea mitică: se regăseşte mai întîi aici acea trăsătură deja observată în vîrsta de aur. Structura internă a acestei povestiri este *circulară*, surprinzător pentru o întîmplare de genul unei rupturi ireversibile. Totul începe printr-o evocare a fericirii. Trei elemente noi şi benefice totuşi (viaţa la ţară, studiul, prietenia) îl fac pe narator să evoce armonia perfectă a grupului în centrul căruia se află copilul (p. 14); ne-am crede chiar reîntorşi în vîrsta de aur. Numai că această armonie este repede distrusă: episodul cu bătaia şi cel cu pieptenele frîng veşnicia şi pun în mişcare timpul, în bine şi în rău. Se ajunge în josul pantei şi, se pare, la sfîrşitul povestirii. Pînă aici, ordinea este strict descendentă. Din acest moment, asistăm la ceea ce se numeşte în termeni muzicali o reluare *da capo*, cu bruscheţea tipică acesteia. În ultimele trei pagini, revine tema fericirii: şi, exact ca în ultima secvenţă a vîrstei de aur, ea este văzută în special printr-o dramatizare a memoriei. Dar nu este un

[1] Întîmplarea cu nucul trebuie totuşi să fi fost anterioară episodului cu pieptenele, pentru că la p. 21 spune: „Am încetat să ne mai cultivăm micile grădini".

simplu *da capo*: este, mai degrabă, o sinteză complexă a *fericirii* inițiale, a *rupturii* intermediare. Această sinteză se numește *revanșă*: episodul căzăturii și cel al nucului sînt exact o *răsturnare* a episodului bătăii și a pieptenului, sugerînd nu numai o răsturnare de situație, ci și o răsturnare a *sensului* rupturii, trecerea de la fantasma excluderii la ritualul de inițiere. În lumina acestui *da capo*, cele două evenimente centrale apar într-o lumină foarte ambiguă: ruptura, care stă la baza povestirii, implică în același timp degradare și progres. Aici întîlnim, pentru prima dată în structura povestirii cărții I și la nivelul povestirii personale, marea problemă a *sensului* istoriei. Încheind povestirea vîrstei de argint, acest *da capo* nu indică doar o regresie (reîntoarcere dincolo de ireversibil, grație memoriei), ci și o depășire.

Povestirea se bizuie, deci, pe patru scene mari, a căror legătură Rousseau a subliniat-o puternic[1]. Fiecare grup contrapune o scenă, care ține de domeniul romanelor, cu una eroică, din spațiul romanilor, conform distincției dintre cele două tipuri de lectură, așa cum apărea la începutul vîrstei de aur. Cele două grupuri se opun în *registrul* narațiunii, tragic pentru prima categorie, eroi-comic pentru cea de-a doua:

	ROMANE (legătura amoroasă)	EROISM (ordinea socială)
registrul tragic (secvența mediană)	Bătaia	Pieptenele rupt
registrul eroi-comic (secvența da capo)	Căzătura	Nucul de pe terasă

Cele patru episoade sînt mult prea strîns legate pentru ca vreunul dintre ele să fie interpretat separat. Sensul vîrstei de argint este cel al *raportului* celor patru povestiri. Acest lucru se vede foarte

[1] Cf. p. 18, legătura dintre episodul cu bătaia și cel cu pieptenele; și p. 22, cea a episodului căzăturii drei Lambercier și al nucului.

limpede în modularea de la tragic la eroi-comic (cu ceea ce implică umorul libertății recîştigate), dar mult mai puțin net în trecerea de la romani la Eroism. Ce *raport* există între povestea cu bătaia şi cea cu pieptenele rupt? Vom constata că însuşi Rousseau s-a *născut* fără îndoială din acest *raport*.

Muncă şi timpul liber

Vîrsta de argint se deschide o dată cu diferențierea dintre muncă şi timpul liber, ceea ce formează un nou criteriu pentru a distinge cele patru vîrste şi a considera urmarea lor ca o istorie a degradării. La vîrsta de aur, în afara oricărei constrîngeri, munca şi timpul liber se confundau într-o activitate fericită (lectura). La vîrsta de argint, Rousseau intră la stăpîn, într-o formă de sistem şcolar; apare orarul, utilizarea timpului. Timpul zilei este divizat în două părți: în timpul „orelor de studiu", munca este obligatorie. Aceasta este prima constrîngere socială cu care are de-a face copilul. Dar această diferențiere nu aduce dezechilibru sau dizarmonie. Dl Lambercier primeşte un satisfăcător de la fostul său elev. Echilibrul obținut la Bossey va fi întrerupt de cele două vîrste următoare, dar asta se va face prin două excese strict opuse. La vîrsta de aramă, timpul liber va deveni lenevie, din pricina educatorilor neglijenți, care primesc un vot de blam din partea fostului elev; la vîrsta de fier, munca degenerează în sclavie, din pricina unui stăpîn dur, iar ucenicul îl va sabota dedîndu-se pe ascuns ocupațiilor sale plăcute în timpul orelor de muncă, iar apoi chiar fugind pentru a-şi regăsi libertatea.

Din acest exemplu, se vede că, dacă linia generală este degradarea, nu este vorba de o linie dreaptă, iar prima situație *socială* în care se găseşte copilul în momentul în care iese din celula familială, departe de a fi prezentată ca o prăbuşire, apare ca un *progres*, ca ajungerea la o stare de echilibru mai bună, stare al cărei unic cusur va fi efemeritatea. Întreg primul paragraf celebrează acest echilibru, regăsit într-o atmosferă de expansiune euforică. După excesele sale de lectură, copilul este readus la „naturalul" său. Munca îl face să iubească jocurile, dar

fără ca acestea să-l dezguste de muncă. Timpul liber înseamnă descoperirea vieții la țară (pînă la zece ani, Jean-Jacques a fost un mic orășean), și cum natura are o funcție maternă, exilul la Bossey este, în același timp, o formă de *reîntoarcere*. Constrîngerea, în cazul muncii, este făcută atît de inteligent și de măsurat încît copilul învață fără efort. Vîrsta de argint apare aici ca o înflorire, iar analiza devine aproape lirică. Ucenicia relației sociale este benefică: munca nu este grea, iar copilul descoperă prietenia.

Prietenia.

Prietenia este una dintre principalele valori ale existenței lui Rousseau și un punct capital în apologia sa. Drama vieții sale de adult este cea a prieteniilor înșelate; dovada bunătății sale este exact capacitatea sa de prietenie. Am putea-o numi înclinația *naturală* spre *sociabil*, pentru a folosi o formulă care pune accentul pe contradicția din cadrul sistemului său. La Bossey, într-un sistem educațional pozitiv, înclinația naturală se dezvoltă perfect. Pe de altă parte, la Geneva, Jean-Jacques era fiul unic și centrul atenției familiale. Aici, el descoperă existența celuilalt, prezentat ca egal al său, un alter ego; pentru prima dată, are ocazia să descopere ce înseamnă concurența și solidaritatea și să inventeze un comportament social.

Cititorul poate fi surprins nu atît că vede relația socială apărînd pentru prima dată într-o lumină favorabilă, ci că este lăudată ca o formă de progres trecerea de la imaginar la real. De două ori la rînd, Rousseau subliniază aceasta: „Cei doi ani petrecuți la țară vor mai îmblînzi asprimea mea romană, readucîndu-mă la starea de copil" și „Pînă atunci, nu avusesem decît sentimente înalte, dar imaginare". În aceste două fraze, apare un ecou al sistemului ciclic, descris în cartea a XI-a, referitor la crizele mai recente (pp. 416–418): în realitate, este vorba de o reîntoarcere nu de la imaginar la real, ci de la romani la roman. Căci acest real la care revine, această „stare de copil", această „stare tihnită" este caracterizată prin faptul de a fi o *realizare* perfectă a imaginarului, și nu prin acela de a se

impune, conform unei figuri comune, ca acel lucru care dăunează imaginarului şi frustrează dorinţa. Prietenia cu vărul său este, într-adevăr, povestită exact ca o idilă: „Doi prieteni adevăraţi trăiau la Monomotapa". Dar această idilă trezeşte în noi, cititorii, alte ecouri: oare n-ar trebui să-i dăm mai multă atenţie?

La Bossey, Jean-Jacques Rousseau trăieşte într-o familie de împrumut: un fals tată, o falsă mamă (care este sora mai mică a „tatălui") şi un frate de împrumut, care este văr din ambele părţi. Apar două rînduri de ecouri. Mai întîi, acest pasaj se contrapune paragrafului din vîrsta de aur despre fratele lui; Rousseau ne dădea atunci de înţeles că nu a fost vina lui dacă nu a putut stabili cu fratele lui o legătură frăţească. Era singurul punct negativ al vîrstei de aur: aici el este reparat, subliniază Rousseau. Ne aflăm, deci, în progres. Dar, mai ales, observînd stilul în care a fost scrisă această idilă amicală, recunoaştem tonul în care era povestit romanul părinţilor, şi mai ales iubirea lor din copilărie, spre optsprezece ani (după spusele lui Rousseau, aceasta era vîrsta celor doi veri cînd se aflau la Bossey). E de ajuns să citim textele la rînd:

Romanul părinţilor De la opt la nouă ani se plimbau împreună, în fiecare seară, pe Treille; la zece ani, deja erau nedespărţiţi. Simpatia, înţelegerea sufletească au întărit în ei sentimentul care a dus la obişnuinţă.

Romanul verilor Faptul că trăiam laolaltă, în linişte, m-a apropiat mult de vărul meu Bernard (...) a ne despărţi însemna, într-un fel, a ne zdrobi (etc.).

Apropierea nu este aici între viaţa reală a părinţilor şi relaţia reală a lui Jean-Jacques cu vărul său, ci între imaginile lor la naratorul adult. Se pare că, pentru el, prietenia apare ca modalitatea de a reclădi paradisul pe care naşterea sa îl distrusese: cuplul celor doi copii ar repeta idila părinţilor. Nu numai că Jean-Jacques îşi regăseşte un frate adevărat, dar găseşte şi o cale de a-şi realiza pe cont propriu o legătură ciudată pe care i-o propusese tatăl lui şi care, în mintea tatălui,

era sortită să înlocuiască idila părintească distrusă. Pentru Jean-Jacques, modelul prieteniei este, firește, ciudata complicitate stabilită de tatăl său, care modifica în același timp raporturile dintre generații, precum și cele dintre sexe, transformînd prietenia într-un înlocuitor mărturisit al dragostei. Fiind de același sex, tatălui și fiului său, acum celor doi prieteni le este interzis orice alt raport în afara celui simbolic. În raportul cu tatăl și apoi în prietenie, se clădește acest sentiment „indefinibil", mai puternic decît o simplă prietenie, mai calm și mai durabil decît iubirea și care va caracteriza și relațiile cu mama. Apropierea de iubire poate părea forțată: explicitez, de fapt, ceea ce este latent. Dar textul lui Rousseau subliniază prea bine, fie și doar prin paralelisme, că descoperirea prieteniei, atunci cînd ea reprezintă un *progres* pe planul sociabilității, este, în același timp, o *reîntoarcere* pe planul afectiv, adică refacerea unei stări anterioare pierdute.

Acest text despre prietenie, exact ca și textul anterior, referitor la timpul liber și la muncă, furnizează un criteriu de urmărire a evoluției copilului în cele patru vîrste. Aici, înlănțuirea este una eroică: este povestea unui sentiment care rezistă degradării. Vîrsta de aramă va pune la încercare prietenia, supunînd-o persecuției sociale. Vîrsta de fier o va vedea degradîndu-se în „complezență", ocazia involuntară a unei prime greșeli: și anume, că nimeni nu mai răspunde prieteniei lui Jean-Jacques, așa cum o arată, la sfîrșitul vîrstei de fier, discursul funebru referitor la prietenia cu vărul său, prietenie care i-a fost denaturată de rude.

La mijlocul acestei prietenii, apare, de fapt, prima experiență *a inegalității sociale*. În textul despre vîrsta de argint, de la Bossey, este un simplu germene care poate să treacă neobservat. Raportul dintre cei doi frați în perioada vîrstei de aur se repetă și aici, dar decalat. Jean-Jacques era *preferatul* acasă la tatăl lui; acum, el este *neglijatul* și aceasta din motive sociale: el era fiul legitim și acum devine copilul adoptat, vărul lui luînd locul fiului legitim.[1] Prăpastia inegalității sociale se va accentua la

[1] Cf. p. 21: „Predilecția pe care o aveau toți pentru el în casă, ca fiu al tutorelui meu" și „prin favoarea acordată de cei care ne conduceau, avea un oarecare ascendent asupra mea, în ochii lor".

vîrstele următoare: la vîrsta de aramă, perspectivele carierei celor doi copii devin divergente; la vîrsta de fier, viața îi desparte pe cei doi veri, iar părinții accentuează această distanță din motive sociale, repetînd astfel dificultățile pe care le cunoscuseră și părinții lui Rousseau. Cititorul rămîne cu impresia că, de la o vîrstă la alta, nu se schimbă doar *sistemul de educație*, ci și statutul social al copilului: el coboară pe scara socială. La vîrsta de aur, el era fiul unic al unui bun cetățean al Genevei; la vîrsta de fier, apare ca un proletar exploatat și o haimana abandonată. Succesiunea vîrstelor prezintă o *declasare* progresivă. De unde și în restul povestirii, ambiția eroului care vrea să-și regăsească situația socială inițială (ambiție care este prezentată chiar prin *romanul* lui Jean-Jacques de la sfîrșitul cărții I). Dorința lui Rousseau nu este să parvină, ci să *re*vină; nu să-și găsească un loc, ci să-și *re*găsească locul *său*.

Apogeul.

Conform acestor ultime două pagini, Bossey apare mai puțin ca un loc de exil și mai degrabă ca un loc de întoarcere: descoperirea vieții la țară (natura), deschiderea sufletească pentru prietenie. Achizițiile pur sociale sînt prezentate ca neutre (activitatea școlară, inegalitatea celor doi copii). Și se pare că nimic nu este pierdut în raport cu vîrsta de aur: sau, mai degrabă, a fost recuperat ceea ce lipsise atunci. Se ajunge la un fel de apogeu: „Îmi convenea atît de mult felul în care trăiam la Bossey, încît nu trebuia decît să dureze ceva mai mult pentru a-mi fixa definitiv caracterul". Ca orice apogeu, acesta este inevitabil urmat de o prăbușire, anunțată aici. Ne întrebăm deja ce va întrerupe acest nou „stil de educație". Grupul „familial" substitutiv este prezentat ca unul perfect armonios, adică neaducînd nici unul dintre cele două vicii ale stării sociale deteriorate: violența (dorința de a face rău) și amorul propriu. Singurul „defect" pe care îl are Jean-Jacques este o trăsătură de caracter, care însă nu este un viciu: mobilitatea sa, trecerea ciclică de la exaltarea

romanilor la apatia romanelor. Ce l-a împiedicat, aşadar, pe Rousseau să se „fixeze"?

Ruptura.

Există două evenimente dramatice care îl smulg pe copil din starea lui de fericire: bătaia şi pieptenele rupt. Voi analiza aici felul în care aceste două întîmplări, prin ambivalenţa şi legătura lor, prefigurează ruptura.[1]

Putem, firește, să ne întrebăm dacă aceste două întîmplări au existat şi dacă nu sînt doar o condensare mitică, ca aceea pe care Sartre o evocă referitor la Genet:

> Fără îndoială că această „întrerupere" nu este uşor de localizat: ea se mişcă, după bunul plac şi în funcţie de miturile lui, în intervalul de doisprezece şi paisprezece ani. Nu contează: important este că există, iar el o crede; viaţa sa se împarte în două părţi heterogene: înainte şi după drama sfîntă. Se întîmplă deseori, într-adevăr, ca memoria să condenseze într-un unic moment mitic contingenţele şi veşnicele reînceputuri ale unei poveşti individuale.[2]

Rousseau, la rîndul său, ezită între o versiune şi alta asupra vîrstei lui şi asupra numărului de pedepse. Important este că există o dramă sacră: se trece de la eternitate la istorie, de la nediferenţiere la singularitate, de la inform la ireversibil. Dar această întrerupere surprinde cititorul prin dubla sa complexitate.

a) *În realitate nu există o întrerupere, ci două,* fiecăreia corespunzîndu-i două aspecte ale lecturilor iniţiale (ordinea amoroasă; ordinea socială). Cele două întreruperi nu sînt juxtapuse, ci legate între ele într-un mod ciudat. Să citim paragraful de „tranziţie":

---

[1] Pentru un comentariu precis al fiecăreia dintre aceste întîmplări, aş trimite pentru prima la „Pedepsirea copiilor", care a apărut anterior, iar pentru cea de-a doua, la un studiu intitulat „Pieptenele rupt" ce urmează să apară în *Poétique*, 1976, nr. 25.

[2] Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, Comédien et Martyr*, Paris, ed. Gallimard, 1952, p. 9.

Întorcîndu-mă astfel la primele mărturii de ființă sensibilă, găsesc elemente care, părînd uneori incompatibile, nu s-au unit pentru a produce un efect puternic, uniform și simplu [...].

(adică ocazia unei senzualități și afecțiuni din cele mai pure, care să se unească în mod paradoxal în experiența bătăii și să dea naștere unui personaj fierbinte și cast, în același timp, așa cum Jean-Jacques credea că ar fi fost)

și mai găseam și altele, în aparență aceleași, [...]

(ce înseamnă „în aparență aceleași"? Bătaia și pieptenele au în comun faptul că au survenit o dată cu o greșeală [reală sau presupusă] care a fost urmată de o pedeapsă prin bătaia la fund.)

care au format printr-un concurs de împrejurări

(aceste „împrejurări" nu sînt aici niște accesorii, ci esențialul: nedreptatea care îl face pe copil să descopere opacitatea conștiințelor)

niște combinații atît de diferite

(adică eroismul virtuos spre deosebire de desfrîul cast)

despre care n-am fi bănuit niciodată că ar avea vreo legătură între ele.

Să-mi fie scuzată această lungă interpretare, dar extrem de necesară, pentru că, în momentul în care cititorul abordează această tranziție, nu știe care este cea de-a doua experiență; și că, după ce va fi citit urmarea, nu va reveni asupra tranziției, astfel încît niciodată nu va avea ocazia să vadă clar sofismul pe care se bazează acest paragraf și nici să se mire ori să se *întrebe*. Conceptele de asemănare și de contradicție cu care jonglează Rousseau aici sînt folosite în sensuri diferite, la diverse nivele (contradicție *interioară* între cele două sentimente în momentul bătăii; asemănare exterioară a suportului celor două experiențe; diferență profundă a circumstanțelor decisive; contradicție externă a eroismului și a desfrîului). Cînd reușim să descurcăm

aceste ițe, ne dăm seama că nu este nimic extraordinar sau surprinzător, – în afară de sofismul care constă în a ne mira că două experiențe, care au o singură trăsătură comună (bătaia) și multe trăsături diferite, duc la rezultate diferite!

În analizarea „pedepsirii copiilor", am încercat să arăt că sofismul, departe de a fi un mod de a minți, este un mijloc de a exprima un adevăr foarte complex sau mult prea nou, care nu poate fi abordat altfel decît în această manieră indirectă și voalată. Rousseau vrea să stabilească faptul că există un *raport paradoxal* între cele două experiențe. Latura paradoxală este aici amplu subliniată, în vreme ce elementul comun (în raport cu care există paradoxul), o dată ce este descîlcit textul, se reduce la foarte puțin: toate acestea s-au întîmplat cînd a fost bătut. Această orchestrare nu se justifică decît dacă mai există și *altceva* în comun între cele două episoade; dar acest altceva și-a pierdut graiul pentru totdeauna și nu și-l mai poate găsi decît pervertindu-l în sofism.

Acest altceva este protestul împotriva dorinței. În „Pedepsirea copiilor", am sugerat felul în care revolta împotriva legii s-ar putea manifesta, la un alt nivel, prin revolta împotriva încălcării legii; imposibila revoltă a dorinței împotriva tabuului, sugrumată la nivelul iubirii prin interiorizarea tabuului, se manifestă la un alt nivel prin revendicările împotriva nedreptății. Există o deplasare și o sublimare a revoltei, un transfer de energie de la un nivel la altul. De îndată ce această ipoteză este acceptată, ni se pare edificatoare această frază care, altfel, n-ar fi decît un sofism jalnic sau o tranziție retorică forțată:

> Cine ar fi crezut, bunăoară, că una dintre trăsăturile cele mai viguroase ale sufletului meu s-a scăldat în același izvor din care luxura și moliciunea s-au prelins în sînge? (p. 22, ed. rom.)

Această frază spune esențialul: energia eroică are aceeași origine cu pasivitatea afectivă; nu la nivelul „circumstanțelor", ci la cel al izvorului; ceea ce se exprimă la nivelul retoric în limbajul „paradoxului" este, de fapt, un proces fizic al unui joc de forțe. Imaginea „energiei" evocă tocmai ideea unei forțe puternice care are tendința să se dezvolte direct proporțional cu presiunea

pe care a suportat-o anterior. O dată dezăgăzuită prin expansiune, energia are tendința să scadă: aceasta duce la o altă metaforă dragă lui Rousseau, cea a *oscilării*, căreia trebuie să i se adauge și ideea de *inerție*.[1] Toate aceste metafore sînt coerente; ele tind să descrie „caracterul" ca un sistem fizic în care se păstrează energia. Cînd este maltratată dintr-o parte, ea caută o ieșire în partea cealaltă, pe unde poate. Dacă nu mai întîlnește contradicții, rămîne ca atare. Această analiză fizică a energiei schițată de Rousseau are un aspect extrem de pătrunzător, dar Rousseau nu se lasă înșelat de diferitele nivele, diversele aspecte variate pe care le ia această energie: este aceeași forță care apare în spatele activităților celor mai contradictorii. Termenii metaforei subliniază contradicția: această frază opune solidul (energie... înmuiată: ideea de oțel) și lichidul (izvor... prelins), așa cum contrapune răceala (a înmuia înseamnă a răci brusc un metal încins) și toropeala (luxura, moliciunea, sîngele) și, în sens mai larg, energia (viguroasă) pasivității (prelingere). Acești termeni permit totodată, prin ambivalența ideii de „a înmuia", să se ajungă la *producerea* contrariilor.

Esențialul spus aici nu e doar legătura dintre cele două întîmplări și nici dintre cele două trăsături de caracter; este sursa în care se „înmoaie" orice ideologie a lui Rousseau. Am să arăt ceva mai încolo că ideea insuportabilă de „bunătate naturală" își are aici originea. De altfel, ne putem deja face o idee despre contradicțiile pe care le va antrena această „înmuiere" analizînd valoarea pe care Rousseau o acordă celor două momente de ruptură.

b) *Fiecare întrerupere este revendicată, dar și suportată:* cititorul rămîne cu ideea că aceste două evenimente traumatizante nu sînt nenorocirile care i se întîmplă unui copil, pînă atunci senin, și nici începutul unui proces de degradare, născut din evenimentele pe care naratorul le regretă. Ele sînt, din contră, ceea ce are mai drag pe lume, *fundamentul identității sale*. „Și dacă ar trăi o sută de mii de ani" și ar trebui să reia această formulă, nu și-ar dori să fie altfel. Din cele două întîmplări, se

[1] Pentru ideea oscilării, vezi p. 12 și 417; pentru cea a inerției, p. 41, în care Rousseau se descrie ca fiind „greu de clintit și de oprit".

degajă o atmosferă tulburătoare de voluptate – atît din a doua, cît şi din prima: voluptatea mîniei în egală măsură cu voluptatea abandonului. Din cele două episoade ţîşneşte, în acelaşi timp, cu descoperirea plăcerii, şi revendicarea valorii. Pe moment, tulburarea pare mai mare decît restul; dar cînd lucrurile se clarifică, constatăm că aceste întîmplări care i-au revelat copilului *singularitatea* sa l-au făcut şi să-şi construiască un *sistem de valori* care are ca funcţie concilierea ireconciliabilului. Copilul nu face altceva decît să reia, la nivelul lui, întregul sistem de valori al familiei şi al societăţii (sistem care tocmai i-a interzis plăcerea şi l-a făcut să cunoască nedreptatea) şi să-şi exprime, în *interiorul* acestui sistem, plăcerea şi dreptul său pe care le-a descoperit ca fiind, în realitate, ceea ce sistemul respingea în afară. De aici vin şi pledoariile care urmează fiecărei întîmplări, apologia paradoxală a *desfrîului cast* şi a *revoltei virtuoase*, două formule care sînt insuportabile forme ale compromisului între revendicare (desfrîu şi revoltă) şi supunere (castitate şi virtute). Întreaga ideologie a lui Rousseau izvorăşte din această contradicţie iniţială. Este un copil prins în cursă; el nu se va identifica nici cu dorinţa sa, nici cu legea socială; *el* este cu adevărat soluţia nebunească pe care a inventat-o ca să iasă din încurcătură. Evenimentele care duc la ruptură sînt adevăratul act de naştere al eului său: dacă, în mod abstract, ruptura ne poate apărea ca o degradare, ea este în realitate simultan o *fisiune*, o sursă extraordinară de energie eliberată brusc şi pusă în serviciul unei munci inverse de construcţie. Şocul este unul punctual: energia degajată pare nesfîrşită. Şi este evident că episodul cu şocul îi va apărea retrospectiv ca ambivalent: ruptura va fi o degradare; făcînd necesară reconstrucţia şi furnizînd energia necesară, şocul va fi o sursă de „progres". Intrarea în istorie este ireversibilă: dar acest proces ireversibil ia, de îndată ce se declanşează, forma reîntoarcerii. Spărtura ireparabilă duce la o construcţie extrem de complexă, care îi poate părea adultului de o valoare mai mare decît blocul mitic neînceput care era înainte. Aici regăsim dialectica între prăbuşire şi progres, aşa cum o schiţase Rousseau încă de la *Discurs asupra originii inegalităţii dintre oameni*.

Capcană, contradicție, soluție: recunoaștem în vocabularul utilizat aici analogia pe care o văd între cazul lui Rousseau și cel al lui Genet, așa cum l-a analizat Sartre. Este vorba despre o simplă analogie. Situațiile sînt diferite, iar soluțiile inventate sînt diametral opuse, dar, aparent, la fel de absurde, bogate în sofisme și în răspîntii. E la fel de absurd să vrei să *fii* rău pe cît este să vrei să *fii* bun... Așa cum este la fel de contradictorie dorința de a împăca aspirațiile eului cu exigența socială care îl condamnă, indiferent că este într-un moment de revoltă sau de supralicitare.

Această reacție foarte complexă față de ruptură explică emoția intensă și, în cele din urmă, voluptuoasă care se degajă din povestirea întîmplărilor, în principiu atît de regretabile. Ea explică totodată aspectul extrem de paradoxal pe care îl ia timpul în întîmplarea cu pieptenele. Ruptura creează povestirea: de acum încolo există un înainte și un după.[1] Dar, pe măsură ce creează întîmplarea, traumatismul o îngheață pentru totdeauna în momentul său inițial, care devine arhetipul *momentului etern*. Copilul nu este scos din această imobilitate a stabilității decît pentru a descoperi imobilitatea rupturii. „Aceste momente îmi vor fi vii în amintire și de-aș trăi o sută de mii de ani" (p. 20). În măsura în care ruptura este în același timp o singularizare a eului, dar și o conștientizare și un loc al voluptății și al violenței, se pare că apogeul evoluției nu este, așa cum îl sugera decupajul meu inițial, calmul care precede rupturii, ci ruptura în sine.

Cele două întîmplări se termină în același fel. După o anticipare globală, care plasează întreaga existență a lui Rousseau sub semnul în final benefic al rupturii (bătaia: bucurie și castitate; pieptenele rupt: virtute umbroasă și iubire de dreptate), povestirea se termină în catastrofă: accesele de rușine ale naratorului și tăcerea eroului în prezența femeilor iubite, pentru bătaie; sfîrșitul paradisului, ucenicia minciunii și plecarea de la Bossey, în cazul pieptenelui rupt. Această ultimă catastrofă pare definitivă și iremediabilă. Și totuși, chiar în rîndurile imediat următoare, ea se șterge și este depășită.

[1] Pentru a ilustra acest moment de ruptură, Rousseau a folosit imaginile creștine ale păcatului originar, p. 20.

Da capo.

Fericirea iese iar la iveală şi este filtrată de memorie. Povestitorul nostalgic ar vrea „să reia viaţa de la capăt". Prima surpriză pentru noi e să vedem că această vîrstă, tulburată de rupturi atît de violente, redevine „acea vîrstă fericită". După detaliile citate: „un barometru, un calendar enorm, zmeurişul", ne-am aştepta ca micile anecdote ale acestei vîrste fericite să se transforme în idile, cum se va întîmpla cînd va evoca viaţa în care este stăpîn pe situaţie, în cartea a III-a (pp. 122–123). O nouă surpriză: anecdotele povestite sînt exact din aceeaşi categorie ca acelea care au dus la rupturile tragice: o anecdotă scabroasă are ca pandant episodul cu bătaia la fund; povestirea unui conflict în jurul unui „apeduct" are ca pandant conflictul pieptenelui rupt. Două lucruri însă s-au schimbat. Mai întîi, *tonul*: de la tragic, unde adultul poate părea înduioşat, prost sau ridicol, pentru faptul că pune la suflet în mod pueril emoţiile copilului care a fost şi care a rămas, trecîndu-se la eroi-comic unde distanţa umoristică aparentă îl antrenează pe cititor într-un joc mult mai subtil al complicităţii. Pe de altă parte, mai este valoarea şi soluţionarea conflictelor: am arătat mai înainte că, în naraţiunea anecdotei care povesteşte căzătura drei Lambercier, există o funcţie revanşardă. Şi povestea cu nucul de pe terasă prezintă o răsturnare de situaţie.

De această dată, într-adevăr, este vorba de originea unui dezastru produs realmente de copil. Povestirea întîmplării se face înadins cu lentoare: naraţiunea umoristică a intenţiei copiilor este destinată să creeze un suspans romanesc care îl obligă pe cititor să le devină complice. Sistemul de prezentare a deznodămîntului este dublu: surpriza descoperirii, în care apar din nou primejdiile transparenţei (arătîndu-şi plăcerile, copiii vor provoca pedepsirea); surpriza metamorfozei de la catastrofă la triumf interior, destul de diferit de triumful anterior.[1]

O oarecare reflecţie merită chiar obiectul povestirii în sine: contrapunerea unei sălcii cu un nuc cît toate zilele, derivaţie

[1] În episodul cu pieptenele rupt, Rousseau se prezenta „distrus, dar triumfător" (p. 19).

frauduloasă a lichidului vital de la unul la celălalt; udatul, construirea unui apeduct. Episodul contrapune copiii personajului patern, dl Lambercier. Toate amănuntele sugerează o lectură simbolică, neîndoios prea facilă, rivalitatea dintre tată şi fiu exprimîndu-se în jurul atributelor de virilitate. Importantă este întorsătura pe care o ia acest conflict; exact ca în episodul precedent, adultul pierde controlul comportamentului său. Dra Lambercier alunecă, dl Lambercier se înfurie într-un mod destul de pueril. Rolurile se inversează: dl Lambercier distruge cu lovituri repetate canalul, dovadă a gestului rival; dar, în acelaşi timp, el dă o valoare de adult gestului rival, luîndu-l pentru o clipă în serios. În această furie puerilă, el botează rigola „apeduct" şi, prin acest cuvînt, el acceptă intrarea copiilor în vîrsta virilă. Episodul trece de la registrul castrării simbolice la cel al ritualului iniţiatic: aparent combătută, identificarea cu tatăl este în final acceptată tacit. Este revelator faptul că, în ultimul paragraf, înduioşarea lui Rousseau nu se concentrează asupra copacului plantat „în altă parte" prin grija celor doi veri ai săi, ci asupra nucului patern, care nu mai este rivalul cu care se întrecea, ci modelul cu care a recunoscut că vrea să se identifice.

Episodul cu nucul prezintă fantasme ale răzbunării: răsturnări de situaţii, schimbări de ton. Ultimul din cele patru episoade mărturiseşte, prin unicul mod posibil, respectiv cel al umorului şi al nostalgiei (căci n-a fost decît un incident, nu s-a întîmplat decît odată: reducerea episodului scuză îndrăzneala a ceea ce se spune), dorinţa de răzbunare şi protestul nu contra unei nedreptăţi (pieptenele rupt), ci contra legii şi a celor care o reprezintă.

VÎRSTA DE ARAMĂ (pp. 24–30)

Ordinea textului.

Jean-Jacques este la Geneva, din nou sub tutela unchiului său Bernard. El s-a aflat în această situaţie doar cîteva luni. A revenit la Geneva în iarna lui 1724–1725 şi, la sfîrşitul lui aprilie 1725, a intrat ca ucenic la Du Commun. Tot în intervalul acestor luni trebuie să includem şi primele încercări profesionale

ale dlui Masseron, care probabil că au durat cîteva săptămîni. Aşadar, perioada respectivă nu a durat „doi sau trei ani", aşa cum i se pare lui Rousseau că-şi aminteşte. Ea nu acoperă perioada cînd avea între zece şi treisprezece ani, ci doar cîteva luni din viaţa unui băieţel de doisprezece ani şi jumătate. Rousseau se înşală asupra duratei şi a datei, în acelaşi timp. Care sînt însă *funcţiile* acestei erori? Mai întîi, trebuie compensată greşeala referitoare la vîrsta de argint. Rousseau crede că s-a întors de la Bossey la zece ani; el ştie că a intrat ucenic la aproape treisprezece ani şi atunci umple cu ceva acest interval. De asemenea, vrea să menajeze tranziţia dintre „paradis" şi infern, creînd un fel de purgatoriu, de palier al deteriorării. Această perioadă neclară şi goală este, fără îndoială, evaluată fantezist din punct de vedere cronologic.

Greşeala este şi mai de înţeles de îndată ce nu mai raţionăm, invocînd doar mecanismele memoriei. Structura poveştii cerea în sine să se facă o asemenea eroare: din perspectiva unui progres continuu, era necesară o etapă intermediară. Aceste cîteva luni se deplasează şi se dilată, pentru a deveni ocazia unei povestiri care dovedeşte o evoluţie despre care vom constata mai tîrziu că este, în acelaşi timp, o formă de degradare şi de dezvoltare.

Povestirea este mult mai scurtă decît cea a vîrstei de argint: cinci pagini. Principiul compoziţiei circulare, respectat în cele două vîrste precedente, se regăseşte şi aici, dar redus la un procedeu narativ folosit pentru a începe şi a încheia întîmplarea (neapărînd deloc la nivelul tematic). La nivelul evenimentelor, această vîrstă este definită prin aşteptarea unei hotărîri privitoare la orientarea sa profesională, care deschide o nouă paranteză, pe care o va închide în momentul în care intră ca ucenic.[1] Această aşteptare este interpretată de către narator ca perioada *timpului pierdut*[2]. De ce este acest timp „pierdut"? Pentru a înţelege, trebuie să ne amintim de teoriile din *Émile*[3]: ultima perioadă a copilăriei, cea care precede pubertatea, este cea mai propice

[1] Cf. pp. 24–25: „aşteptînd să se ia o hotărîre în legătură cu ce vor face cu mine", şi p. 30: „După îndelungi deliberări...".

[2] Cf. p. 25: „aproape pierzîndu-mi timpul" şi p. 30: „Şi astfel s-a pierdut cu fleacuri cea mai preţioasă perioadă a copilăriei mele".

[3] *Émile*, IV, p. 427.

uceniciei intelectuale: un moment foarte scurt în care individul are deja forță de adult fără să aibă însă nevoile acestuia (sexuale), deținînd o energie debordantă pe care şi-o poate folosi învățînd.

Dînd deoparte începutul şi sfîrşitul, ordinea cronologică nu are nici un rol în compoziția de ansamblu a povestirii, care, în mare, este împărțită în două momente (prietenia, iubirea); el reapare în interiorul fiecărui moment, pentru a duce la o evoluție care de fiecare dată se termină prin diverse forme de „catastrofe" (persecuția vărului Bernard; denunțarea legăturilor sale cu dra Goton; infidelitatea față de dra Vulson).

Ordinea este, firește, tematică, aşa cum o subliniază şi legătura principală.[1] Această ordine nu poate fi înțeleasă decît în raport cu temele evocate în vîrstele precedente. „Lanțurile afecțiunilor secrete", care pornesc de la origini, încep aici să se diferențieze, să se amestece, să țeasă o pînză, un desen complex. Ordinea povestirii, inclusiv atunci cînd se referă la o degradare pe planul valorii, efectuează o trecere progresivă de la simplu la complex, ducînd la un montaj progresiv al personalității, la o țesere a diverselor fire. Nu ne va fi greu să urmărim această demonstrație, şi asta din două motive; principiul de compoziție a personalității ne-a fost dat încă de la început (contradicția); modurile de compoziție a povestirii subliniază paralelismul şi antiteza.

Spre deosebire de vîrsta de argint, cea de aramă nu conține nici o întîmplare *dezvoltată* pe larg; sînt doar cîteva întîmplări punctuale care ilustrează fazele evoluției prieteniei şi iubirii. Analiza sau pasajele iterative dau povestirii un ritm de plăcere fără vreo ruptură violentă. Dar, de-a lungul acestei povestiri destul de destinse, înmulțirea semnelor indică atît degradarea vieții sociale a copilului, cît şi maturizarea vieții sale afective. Nu mai este vorba aici de un copil, ci deja de un adult în miniatură.

[1] „Iată-mă deja pe post de cavaler în toată regula, nu-mi mai lipsea decît să am şi o Doamnă: avui două." (p. 26; p. 32, ed. rom.)

Prietenia.

Prima parte a textului reia şi ţese aceleaşi teme ca şi prima parte a vîrstei de argint (muncă şi timp liber, situaţie socială, prietenie), adăugînd tema eroică (apărarea lui Barnâ Bredanna) ceea ce corespunde urmării episodului cu pieptenele rupt. Oare situaţia este staţionară? Nu. Există degradare: dar deocamdată această degradare nu pare a fi legată de drama de la Bossey. Ea provine, înainte de toate, din schimbarea de statut social a copilului şi, din nou, din schimbarea de *educaţie*. Pentru prima dată, educatorii sînt *acuzaţi*. Unchiul şi mătuşa Bernard se opun tatălui şi mătuşii Suzon: plăcerea sau excesele habotnice îi îndepărtează de orice entuziasm educativ. Copiii sînt lăsaţi de capul lor: dacă aceasta nu duce la catastrofe este doar meritul efectelor benefice ale educaţiei anterioare.[1] Rolul educatorilor va consta, deci, aici în a-l face pe copil să-şi piardă timpul şi apoi a-i hotărî o orientare profesională dezastruoasă.

Dar şi încasarea banilor. Pentru prima dată, problema banilor apare în povestire. Rousseau sugerează ipocrizia unchiului său: copilul are prea puţini bani pentru a studia: de aceea este lăsat să vegeteze, fiindu-i interzis viitorul care îl aştepta pe vărul său; dar are, totuşi, suficienţi bani ca să fie ţinut acasă, plătindu-i „aşa cum se cuvine o pensie considerabilă"! O acuzaţie voalată şi, fără îndoială, nejustificată (Rousseau nu a rămas decît cîteva săptămîni sau maximum cîteva luni la unchiul său), dar care este semnul unei treziri de conştiinţă asupra decăderii sociale.

Neglijenţa educatorilor are o altă consecinţă. În toate relaţiile, iubirile sau conflictele, Jean-Jacques se adresa pînă acum personajelor cu funcţie parentală. La vîrsta de aramă, „părinţii" nu mai sînt evocaţi decît în legătură cu abandonul lor pedagogic, la început şi la sfîrşit; în rest, ei dispar complet din scenă. Pentru prima dată, conflictele şi iubirile copilului vor avea ca obiect parteneri *din afara* familiei, ceea ce îl va face pe copil să descopere *răutatea socială* (persecuţia, bîrfa, minciuna), despre

[1] Cf. p. 26. Acest argument, de altfel, este în contradicţie cu cel care va fi folosit în vîrsta de fier (p. 31), unde Rousseau spune: „Trebuie că, în ciuda unei educaţii dintre cele mai cinstite, am eu o înclinaţie spre a degenera..."

care nu aflase pînă acum decît prin fuga tatălui său, persecutat de căpitanul Gautier.

În acest climat de degradare socială, este un miracol faptul că mai există şi elemente care încă nu s-au degradat. Rousseau insistă asupra timpului liber, care nu degenerează în lenevie, şi asupra prieteniei idilice, de durată. Există şi două puncte în care apare chiar o formă de progres:

– Dezvoltarea activităţilor ludice (imitaţiei marionetelor, a predicilor etc.), care continuă comportamentul imitaţiei schiţate la vîrsta de aur (Scevola) şi la vîrsta de argint (salcia): dar de data aceasta, este vorba de imitarea adulţilor în calitate de *creatori de imaginar*. Această iniţiere în activitatea de autor se va regăsi la sfîrşitul vîrstei de fier, cu ocazia visării fabulatorii; sub forma sa magică puerilă, acest comportament va duce la catastrofa concertului de la Lausanne (cartea a IV-a), iar, sub formă adultă, la scriitorul Rousseau. Romanul este permanent la orizont.

– Rolul de justiţiar: este latura „romană". La vîrsta de aur, eroismul nu se poate exprima decît în imaginar (Scevola); la vîrsta de argint, eroismul porneşte pe două căi diferite, dar care au aceleaşi caracteristici, respectiv de a fi foarte „egoiste": indignarea în faţa nedreptăţii la care a fost supus (pieptenele rupt), mîndria în faţa recunoaşterii propriei sale puteri (salcia şi nucul); aici, pentru prima dată, eroismul are ocazia să se manifeste în real şi în avantajul altcuiva, dar asta şi pentru că băiatul a descoperit o societate rea. *Barnâ Bredanna* este modelul persecuţiilor şi viitoarelor lapidări. Eroismul nu se poate exercita decît într-un univers degradat.[1]

[1] Fără îndoială că acest fragment este cel în care Rousseau a avut ocazia să povestească cele două întîmplări pe care mărturiseşte că le-a omis cu bună ştiinţă, pentru că erau prea dezonorante pentru el: degetele strivite de tînărul Fazy şi ciocanul primit în cap (*A Patra plimbare*, pp. 1036–1038). Aceste întîmplări categoric „romane", dînd dovadă de generozitate şi de prietenie, în care, eventual, o lectură mai puţin naivă ar putea chiar să descopere ciudata complicitate a victimei cu călăul său. Nu este vorba de un pact masochist, ci de cu totul altceva: copilul simpatizează cu călăul şi se *identifică* lui de îndată ce călăul devine un vinovat ce poate fi demascat şi pedepsit pe nedrept (pentru că ambele întîmplări găsesc oarecari justificări călăilor). Este acelaşi mecanism ca în cartea a VIII-a, cînd Rousseau se teme ca impostorul, care pretinde că-l cunoaşte, să nu fie demascat (p. 377).

Tranziția.

Rousseau subliniază, cu un umor cam apăsat, analogia între structura vîrstei de aramă și cea a vîrstelor precedente. Totul pornește de la lectura romanelor, situîndu-se între Don Quijote și Dulcineea:

> Iată-mă deja cavaler medieval...

Aceasta este latura romanică, eroică. „Deja" își manifestă mîndria dincolo de umor. Deja: – acest adverb (și această tranziție) permit să se remarce contradicția interioară (cele două mișcări inverse) în dezvoltarea povestirii: nostalgia și satisfacția. O întreagă parte din organizarea textului subliniază degradarea, căderea de foarte de sus, de la perfecțiune și de la fericirea firească; o altă parte salută, pe măsură ce apare în povestire, trăsăturile principale ale eului actual rezultat din această degradare. Contradicția nu este totală, evident, avînd în vedere că acest eu reacționează în felul său în raport cu degradarea. Dar Rousseau, ca și mulți alți autobiografi, trăiește bucuria de a se recunoaște („deja"), ceea ce arată că, în ciuda nostalgiei sale, nu și-ar fi dorit pentru nimic în lume să fie altul decît este. Ireversibilitatea rupturii poate că nici nu este un rău atît de mare: oare ruptura nu este forma cea mai intimă și cea mai profundă a unei legături? Mișcarea generală a textului nu este deci una de degradare; nici măcar, așa cum spuneam un pic cam grosier înainte, de asociere dintre două mișcări contradictorii (pe care le presupunem a fi juxtapuse și fără legătură); este, de fapt, vorba despre o *metamorfoză*. Toate elementele se înscriu simultan în două registre: produse prin ruptură, în raport cu valoarea anterioară, ele sînt totodată sursa unei valori prezente. Schimbarea de decor se face sub ochii noștri; tot așa cum natura e distrusă de societate, ea se răzbună pe această distrugere prin elaborarea unor forme complexe (trăsăturile eului actual), ambigue, dar sfinte.

Probabil că tocmai din cauza ambiguității acestor episoade și ca să nu se laude, Rousseau le-a suprimat. La vîrsta de aramă, nu se pune decît problema generozității: culpabilitatea va apărea mai tîrziu, în întîmplarea cu funda lui Marion.

Acest lucru este foarte vizibil în tonul tranziției. Dacă, la rigoare, eroismul poate părea o valoare, cititorului îi va fi mult mai greu să admită că are de ce să fie mîndru că toată viața și-a petrecut-o între iubirea spirituală și cea a „întîlnirilor particulare foarte animate", cu dra Goton. Ori, tonul rămîne mereu același:

> Pentru a fi un cavaler în toată regula, nu-mi mai lipsea decît să am și o Doamnă: avui două (p. 32, ed. rom.).

După romani, romanele; după urmările pieptenului rupt, urmările bătăilor. Lungul episod referitor la cele două domnișoare nu este altceva decît principala consecință a episodului cu bătaia.

Iubirea.

Această prezentare ocupă trei pagini mari și îl lasă destul de sceptic pe cititor. Nu atît că aventurile ar fi inventate sau exagerate: două pasaje arată că cele două femei încă trăiesc pentru narator.[1] Dar puținele precizări, raritatea amintirilor povestite și, mai ales, unduirea discursului care încearcă să stabilească, prin analize generale, paralelisme și opoziții, totul îi arată limpede cititorului că episoadele reale au fost metamorfozate în arhetipuri și că Rousseau a proiectat asupra lor, retrospectiv și intenționat, o problematică nedescoperită în momentul acela și care nu se adapta situației lor decît în parte. Aici logica și nevoile demonstrației par să fi cîștigat teren în detrimentul datelor propriu-zise ale amintirii. Dra de Vulson și dra Goton sînt folosite pentru a descrie principala consecință a bătăii, adică cea de-a doua verigă a acestui lanț afectiv. Importantă este *împărțirea*, datorată imposibilității de a avea pentru aceeași persoană și *dorință* și *iubire*. Deși Rousseau nu o spune, aceasta este consecința imediată a *celei de-a doua bătăi*: lecția tacită dată de dra Lambercier a fost bine înțeleasă, iar tabuul interiorizat. Sigur că afecțiunile „erau conținute în ele însele" – dar trebuia ca dorința, astfel expulzată,

[1] În ceea ce o privește pe dra Goton, naratorul declară că avea „un chip greu de uitat și îmi amintesc încă, poate chiar prea des, pentru un bătrîn nebun ca mine" (p. 27); în ceea ce o privește pe dr. de Vulson, episodul cu plimbarea pe lac (p. 29) dovedește realitatea sentimentelor pe care ea le-a inspirat.

să fie satisfăcută altfel. De unde împărțirea în două: iubirea – afecțiune arzătoare și castă, mărturisită; și satisfacția sexuală secretă, reală, ca pentru dra Goton, pe care o solicitase zadarnic la Torino, și, în final, solitară, cum va fi pentru tot restul vieții Rousseau, masturbarea. Între cele două lanțuri, ruptura este totală; ele coexistă fără să comunice, fără să se incomodeze, în ciuda totalei lor opoziții (adică *din cauza* acestei totale diferențe). Rousseau descrie admirabil, ca și cum i-ar înțelege originea, acest comportament împărțit. Este chiar mîndru, ca de o singularitate personală din care a cîștigat în cele din urmă multă fericire. În momentul în care scrie aceste rînduri, împărțirea îl liniștește în raport cu angoasa pe care o aduce convergența bruscă a dorinței și a iubirii uneia și aceleiași persoane. Ca narator, el organizează o opoziție *prea* sistematică. Distincția astfel stabilită nu va fi compromisă decît de două ori și de fiecare dată cu prețul unor emoții extrem de violente: o dată în spaimă cumplită și lacrimi (cartea a V-a, cînd „Mama" îl inițiază), și a doua oară în delir și entuziasm (cartea a XI-a). Spunem „compromisă": pentru că, chiar și cu dra d'Houdetot, nu este posibilă alăturarea de plăcere și iubire pentru aceeași persoană decît cu prețul unui *comportament* împărțit al lui Rousseau și al unei mari neîncrederi în acest comportament repetitiv, care este narațiunea poveștii.

Această lungă secvență are deci o funcție capitală în „lanțul" iubirii: ea se află acolo pentru a stabili o legătură între experiența inițială a bătăii și *toate* experiențele ulterioare, care pregătesc un comportament divizat care se va permanentiza din cartea a II-a pînă în cartea a VIII-a, căci abia în cartea a IX-a se poate realiza unificarea dintre dorință și iubire. Împărțirea între dorință și iubire, expusă aici într-o manieră destul de complezentă, va deveni brusc în cartea a IX-a obiectul regretelor:

> Cum pot oare viile și continuile avînturi pornite dintr-o inimă simțitoare să-l lase să se ocupe cu atît de mici griji pentru persoana proprie? (p. 426; p. 323 ed. rom.)

Aici vorbește personajul: căci, după ce am citit cartea I, presupunem că naratorul din *Confesiuni* are deja o vagă bănuială despre ce „se putea". Schema pe care ne-o propune încă din

cartea I este cea a unei experienţe complexe, în care iubirea şi plăcerea se contopesc, dar care va intra sub incidenţa unei interdicţii: pentru a păstra iubirea, trebuie să se renunţe la plăcere (dra Lambercier). Toate experienţele ulterioare vor opera, pe de o parte, această disociere, alegînd motive diferite pentru satisfacţia sexuală şi pentru cea sufletească; pe de altă parte, de cîte ori se va implica sufleteşte, comportamentul lui va fi astfel împărţit încît să cuprindă senzualitatea. Chiar şi aventura cu dra d'Houdetot nu scapă de această lege, în ciuda reconcilierii pe care a văzut-o Rousseau.

Funcţia capitală a episodului prezent se vede în măsura în care Rousseau a încercat, în amonte, să sublinieze tot ceea ce îi datorează drei Lambercier această împărţire, iar în aval, să pregătească iubirile divizate şi paradoxale, în special cea cu Mama. Dezvoltarea laborioasă a acestei paralele este mijlocul prin care se stabilesc toate aceste conexiuni.

Legătura în amonte. Ea pare izbitoare în pasajul următor:

> Mă temeam în aceeaşi măsură să nu le displac; dar eram mai binevoitor cu una, şi mai puţin supus faţă de cealaltă. Pentru nimic în lume n-aş fi vrut s-o supăr pe dra de Vulson, dar dacă dra Goton mi-ar fi poruncit să mă arunc în flăcări, cred că aş fi făcut-o pe loc. (pp. 28–29; pp. 35-36, ed. rom.)

Cele două sentimente contradictorii, îndreptate către aceeaşi persoană, şi pe care copilul le încearcă în urma primei bătăi (teama de a supăra, dorinţa de a fi pedepsit) se află distincte şi raportate la două persoane diferite: „Pentru nimic în lume" (adică: nici măcar pentru a cunoaşte plăcerea) „n-aş fi vrut s-o supăr pe dra de Vulson" – ne aminteşte de „doar de teama de a nu o supăra pe dra Lambercier" (p. 15); supunerea entuziastă în faţa pedepsei (prezentată aici sub forma unui holocaust voluntar care aminteşte în mod ciudat de episodul Scevola...) şi aminteşte de dorinţa de a fi supus aceluiaşi tratament „de aceeaşi persoană". Dra Goton, de altfel, este întru totul de partea profesoarei severe: rolul său este „să facă pe profesoara", adică, înţelegem din aluzii, să dea pedepse. „Aerul său impunător şi mîndru" corespunde cu „autoritatea" drei Lambercier.

Legătura în aval. În afară de împărțirea celor două serii, restul este destul de stîngaci pregătit, mai ales legătura cu Mama. Neîndemînarea constă în aceea că legăturile sînt foarte diferite: gluma copilărească și plăcerea pur socială care se leagă de episodul Vulson sînt în discordanță totală cu spontaneitatea și atmosfera intimă a raporturilor cu dna de Warens și chiar ne fac să ne îndoim de sinceritatea acestei apropieri. Toate acestea duc într-un singur punct capital: „Mîngîierile îmi erau tare dragi sufletește, și nu trupește. Eram familiar cu ea, fără ca asta să aibă urmări neplăcute pentru mine; imaginația nu-mi cerea mai mult decît îmi dădea ea". Acest fragment pregătește latura extraordinară a iubirii pentru dna de Warens – sentiment pe care în cartea a III-a Rousseau îl prezintă ca superior iubirii[1] – și repulsia extraordinară pe care i-o stîrnește gîndul de a se uni cu ea[2].

Dar legătura în aval se manifestă și în privința drei Goton: starea generală de tulburare, care merge pînă la palpitații și la pericolul de a leșina, descrisă aici, este exact ceea ce va descrie și în cazul dnei d'Houdetot (p. 445), drept care presupunem că cel de-al doilea episod i-a servit ca model celui dintîi.

În ceea ce privește finalul celor două episoade care „trebuiau întotdeauna să aibă un aer puțin romanesc", el ne anunță două aspecte ale rupturii de dna d'Houdetot: presiunea socială, descoperind și interzicînd legătura și jocul dublu al interesatei, care îi este de fapt fidelă lui Saint-Lambert.

Alte asemănări intenționale se pot ușor remarca și ele. Esențialul nu constă în cutare sau cutare analogie, ci în maniera în care episodul servește drept legătură între *amonte* și *aval*, permițînd să articuleze, prin intermediul lui, *toate* episoadele amoroase sau sexuale din *Confesiuni* cu episodul drei Lambercier, ca origine unică și contradictorie.

---

[1] p. 104 și pp. 106–109.

[2] pp. 194–195. Este de mirare felul în care Rousseau folosește în trei rînduri adverbul *„impunément"* (fără urmări neplăcute), p. 28, 195 și 445. Aceasta este, de fapt, o formulă pudică pentru a spune „fără ejaculare". Folosirea sa este deplasată în cartea I, unde este vorba de un copil de doisprezece ani cu o pubertate tîrzie: se explică mai bine dacă presupunem că naratorul se gîndește de fapt la dna de Warens.

Bilanț.

Această vîrstă de tranziție se pierde oare în „nerozii"? Da, pe plan pedagogic; nerozia constă aici în faptul că, deja exilat din paradis, se confruntă pentru prima dată cu celălalt, Jean-Jacques descriindu-se ca o parodie de adult. Domină ideea unui *joc* care nu se mai poate adapta. Dar, în afară de asta, trăsăturile de caracter pe care și le acordă singur sînt stimabile: prietenia durează, creația imitativă se dezvoltă, eroismul se afirmă, începe să se schițeze ambiguitatea unei vieți amoroase de care, în sfîrșit, pare mulțumit. Dar părinții au dispărut, iar societatea apare cu cele două tare ale ei: *inegalitatea* (care se manifestă pentru prima dată prin bani) și *răutatea* (persecuția, nedreptatea, minciuna). Mai ales: acel timp pierdut este, în același timp, prea scurt, de vreme ce este vorba de un simplu antract, un preludiu pentru adevărata intrare în universul social, adică în vîrsta de fier.

VÎRSTA DE FIER (pp. 30–41)

Ordinea textului.

Povestea acoperă trei ani (aprilie 1725 – martie 1728), între treisprezece și șaisprezece ani. Puține puncte de reper în text, doar că s-a scurs un an pînă ca Jean-Jacques să înceapă să fure (p. 32).

Spre deosebire de cele trei vîrste precedente, structura principală a povestirii este de această dată cronologică, și nu tematică. Este o întîmplare care ni se povestește, expunîndu-ni-se succesiv fazele unei evoluții. Această structură este uneori mascată de amploarea digresiunilor explicative și de fragmentul de autoportret pe care acestea îl aduc în prim plan; dar cititorul simte prea bine că, de astă dată, el urmărește din interior înlănțuirea unui proces care pînă atunci nu a fost vizibil decît la nivelul înlănțuirii fragmentelor respective. Înlănțuirea cronologică însă nu înseamnă o simplă linie de dezvoltare. Niciunde nu se sesizează mai bine ca aici dubla mișcare, simultană și contradic-

torie, a textului (degradare/progres). Nu este doar o suită diacronică a degradării şi progresului[1].

De la un capăt la altul al vîrstei de fier, evoluţia se desfăşoară într-o manieră complexă. Acest lucru se datorează faptului că textul se supune simultan unor două exigenţe contradictorii: *demonstrarea* unei teze şi *apologia* personală.

(a) *Demonstraţie: tirania este cea care generează toate relele.* Minciuna, furtul, josnicia sînt rezultatele sclaviei[2]. Această teză este expusă pe larg: cu această ocazie, Rousseau oferă cheia povestirii sale, împărţită în patru faze pe baza cărora am făcut propria mea analiză. Pentru ca demonstraţia să fie completă, ar trebui ca Jean-Jacques să fi devenit un ştrengar. Sigur că e greu de crezut aşa ceva. Şi totuşi, pretinde că ar fi ajuns „un mic şnapan".[3] Imediat adaugă „Şi totuşi...". De fapt, acest „şi totuşi" e departe de a fi o surpriză; de la începutul acestui fragment, a aplicat un alt sistem:

(b) *Apologia: bunătatea naturală persistă în Jean-Jacques.* Pentru cele cîteva semne de degradare, a cărei răspundere îi revine societăţii, întîlnim numeroase semne de împotrivire şi de regenerare al căror merit este natura întărită de prima educaţie. Degradată şi contrariată, bunătatea naturală se manifestă prin apariţia unor comportamente contradictorii, a unor bizarerii, a unor fugi: adică comportamente condamnate de societate. Dar evident că aceste comportamente inadaptate sînt puse în valoare de Rousseau, de vreme ce tocmai imperfecţiunea acestei societăţi este responsabilă, şi că, prin aceste comportamente, bunătatea naturală îşi croieşte o cale de ieşire. Contradicţia şi inadaptarea sînt, categoric, o degradare în raport cu stările anterioare, dar o reacţie şi un progres în raport cu statutul de sclav pe care şi l-a impus în copilărie. În funcţie de punctul de vedere pe care îl adoptăm, aceste comportamente sînt o formă de degradare sau de progres, de exil sau de reîntoarcere.

---

[1] O prăbuşire foarte clară, de la p. 30 la p. 39, după care se urcă iar de la p. 39 la 41.

[2] pp. 30–32.

[3] p. 39.

Utilizarea simultană a acestor două sisteme explică contradicţiile flagrante ale povestirii vîrstei de fier. Pentru a demonstra sistemul (a), trebuie ca această prăbuşire să fie brutală: „căci am ajuns foarte repede aici, fără nici o osteneală, şi niciodată un Cezar atît de precoce nu deveni atît de curînd Laridon.[1]"; pentru a demonstra sistemul (b), trebuie ca această prăbuşire să fie lentă şi progresivă: „am rămas peste un an la stăpînul meu fără a mă hotărî ce să fac[2]."

În acelaşi fel, pentru a demonstra (a), prăbuşirea trebuie să fie totală („josnicia unui şnapan"); pentru a demonstra (b), trebuie să fie doar parţială: „Şi totuşi, preluînd viciile stării mele, mi-a fost imposibil să le prind gustul[3]".

Ceea ce este o contradicţie la nivelul discursului naratorului devine conflict şi împotrivire la nivelul poveştii eroului. Formulele extreme legate de acest sistem (a) reprezintă ceea ce ar fi trebuit să se întîmple, – dar nu s-a întîmplat, din pricina existenţei sistemului (b); de îndată ce demonstraţia pare astfel bine expusă, apologia se dezvoltă şi distruge efectele extreme. Dar nu trebuie să credem că ar fi vorba de procedee de avocat, de trucaje sau artificii. Exact ca în cazul analizei bătăii pe care i-o dă dra Lambercier, departe de a fi o sursă de artificii, apologia generează o cercetare psihologică originală. Încercînd să arate că menţinerea „bunătăţii naturale" este cea care generează comportamente contradictorii, Rousseau analizează toate comportamentele *în propria lor logică*, reia de la originile sale demersul solicitării de iubire, dar şi al dorinţei: astfel, psihologia copilului hoţ aminteşte analizele iniţiale ale *Sfîntului Genet* de Sartre. Din această nouă perspectivă, toate comportamentele ciudate, contradictorii sau asociale devin tot atîtea semne negative ale valorii pe care societatea le sufocă. Revendicarea (este drept că încă ruşinată) a acestor „defecte" presupune pentru narator o condamnare a societăţii care îl condamnă. Pentru erou, aceste defecte devin dacă nu

[1] p. 31.
[2] p. 32.
[3] p. 39.

chiar virtuți, măcar semnul împotrivirii sale în raport cu sistemul social; pe lîngă „drumurile" degradării căreia îi este supus, mai există și drumurile paradoxale ale regenerării, și deci ale unei forme de progres.

Trebuiau descurcate aceste două fire pentru a urmări în meandrele lor fazele vîrstei de fier. Era, de asemenea, necesar de văzut transformarea peisajului uman în raport cu vîrsta precedentă. Nu numai că este o dispariție totală a familiei, dar și a oricărei relații de prietenie sau de iubire cu toată lumea. Nici o figură feminină: în ceea ce privește prietenia cu vărul Bernard, nici nu se mai pune problema, și vom afla de ce abia atunci cînd Rousseau va ține un discurs funerar.[1] Nu mai este nimeni: vîrsta de fier este un enorm deșert uman. Singurele figuri: tiranul Du Commun, hoțul Verrat, codoașa-librăreasă Tribu, primele siluete picarești ale acestei societăți obișnuite (adică rea, pentru că este alienată) și al cărei erou (inadaptat, pentru că e bun) va întîlni nenumărate eșantioane. În fața acestui gol total, ce se va întîmpla cu sufletul sensibil al lui Jean-Jacques? „Să fiu iubit de tot ceea ce mă înconjura era cea mai puternică dorință a mea".[2] În absența oricărei persoane, relația cu obiectele devine capitală. Ea va servi de „supliment" al afecțiunii care lipsește. De unde un fel de regresie la faza „orală", la alimente. Așa cum sugerează însuși Rousseau, mîncarea este în locul *celuilalt*, este o regresie substitutivă care are legătură cu „suplimentul periculos": „Nu m-am ocupat de gura mea decît atunci cînd inima lenevea."[3] Obiectele, hrana și apoi lectura vor îndeplini aceeași funcție de supliment al iubirii dispărute. Dacă vrem, putem considera că este, în plan simbolic, ca *dar* din partea persoanei care iubește, ca semn al dragostei sale (exact ca în momentul bătăii). Dar totul merge la un loc; o dată cu cel care dăruiește, dispare și darul. Ucenicul trăiește într-o lipsă completă: ceea ce nu i se mai dă,

[1] p. 42.
[2] p. 14.
[3] p. 35. Pentru raporturile stabilite de Rousseau între lectură și masturbare, cf. p. 40; iar între lectură și hrană, p. 269. Asupra atitudinii lui Rousseau în raport cu hrana, vezi studiul lui Jean-Claude Bonnet, „Sistemul bucătăriei și al meselor la Rousseau" (*Poétique*, 1975, nr. 22).

încearcă să ia singur. Dacă nu putem să furăm un sentiment (deşi comportamentele masochiste nu sînt departe de asta), putem fura obiecte ce pot fi identificate cu acest sentiment. Devine hoţ din lăcomie, dar lăcomia apare din lipsă de iubire. La originea furtului, se află o iubire frustrată, un suflet sensibil.

Această relaţie tăcută în raport cu obiectul care ţine loc de iubire nu tolerează nici o mediere; Rousseau are intenţia să arate că nu există nici o legătură între furt, aşa cum îl practică el ca un gest naiv de iubire, fondat ca ultim resort pe *valoarea afectivă* a obiectului furat, şi furtul care se practică în societatea cea rea şi care are ca scop final *puterea socială* reprezentată de bani. Lipsit de iubire, exploatat din punct de vedere economic, copilul nu se va lăsa însă pradă total găinăriilor; chiar şi gesturile care par o degradare arată, de fapt, persistenţa bunătăţii naturale. Prin lăcomie, furt, lectură, visare, fugă, este acelaşi protest legitim al dorinţei care a găsit această cale de exprimare.

Etapele.

Jean-Jacques este mai întîi orientat către o meserie. Nu numai din punct de vedere social există o prăbuşire semnificativă, dar şi din punct de vedere intelectual, este considerat incapabil, un „catîr", judecată după care îi va trebui multă vreme ca să-şi revină.[1] Reorientat după un eşec umilitor, el învaţă o meserie care îi place, cu un mentor pe care îl detestă. Un prim paragraf prezintă prăbuşirea ca imediată şi totală; dar, în restul textului, va nuanţa acest tablou. Rousseau stabileşte responsabilităţile: nedreptatea şi violenţa stăpînului generează viciile ucenicului[2]; şi Jean-Jacques a rezistat un an înainte să se apuce de furat. Există două episoade care vor arăta prăbuşirea sa progresivă în patima furatului. Întîmplarea cu sparanghelul subliniază faptul că „nişte

[1] Cf. protestele sale, p. 113; şi p. 363, el mărturiseşte că îndoiala asupra talentului său l-a urmărit pînă la succesul primului *Discurs*.

[2] pp. 31–32. Acest fragment corespunde textelor iniţiale ale vîrstei de argint şi de aramă.

sentimente bune, dar care sînt prost dirijat, îi determină pe copii să facă primul pas greşit" şi opune candoarea lui Jean-Jacques odioasei laşităţi a dlui Verrat, căruia povestitorul îi împrumută pur ipotetic exact atitudinea pe care Jean-Jacques o va avea în faţa lui Marion, în cartea a II-a. O dată reluat acest obicei, Rousseau ne povesteşte un furt de rutină, istoria cu merele[1]: tehnica anecdotei este similară celei folosite pentru nucul de pe terasă, ceea ce-l face pe cititor complice („sărmane cititor, împărtăşeşte-mi suferinţa profundă") şi care dovedeşte încă o dată naivitatea lui Jean-Jacques (n-a prevăzut că se va trăda). Datorită acestor două întîmplări, cititorul a fost determinat să recunoască faptul că nu era vorba decît de nişte „strengării". Rousseau profită de această indulgenţă faţă de copil pentru a o extinde asupra tuturor comportamentelor similare din viaţa sa de adult: într-o enormă digresiune[2], el analizează întreaga sa relaţie cu hrana şi cu banii, ca în final să scoată la iveală faptul că întotdeauna comportamentul său în această direcţie demonstrează bunătate (senzualitate naivă, directeţe şi gust pentru independenţă), contradicţiile şi bizareriile fiind consecinţa condiţiilor degradate ale vieţii sociale. Această foarte lungă analiză, complet atemporală, dă impresia că povestirea se întrerupe: de fapt, ea joacă un rol de metamorfoză şi va *inversa* sensul evoluţiei la nivelul povestirii. În momentul în care începe digresiunea, copilul se află pe o pantă descendentă, instalîndu-se comod în obiceiul de a fura; cînd patru pagini mai încolo copilul reapare, el se află pe o pantă ascendentă: încearcă să-şi depăşească condiţia de simplu ucenic. Noul personaj pare extrem de matur în raport cu hoţul naiv de care tocmai ne despărţisem; ceea ce ni se spune aici mult prea rapid, dar fără îndoială esenţial, este că el s-a *plictisit*, adică a devenit conştient de gol şi că nu a acceptat alienarea; această insuportabilă lipsă de iubire care va fi sursa sa de energie.[3] Începînd din acest

[1] pp. 33–34.

[2] pp. 35–39.

[3] Cf. în cartea V, p. 219: „Ardeam deci de iubire, deşi nu exista persoana". În cartea a XI-a, p. 416, 426 şi 427, golul şi nemulţumirea sînt evocate în termeni asemănători.

moment, se va produce extrem de rapid o reîntoarcere spre originea pierdută. De la începutul cărții I, a existat povestea subiacentă a eroului; de acum înainte îl vom vedea reacționînd și construindu-și el însuși destinul, inventîndu-și o scăpare. Cele trei pagini unde este evocată această violentă reacție[1] sînt fără îndoială cea mai importantă legătură din *Confesiuni*: ele determină ca microcosmosul cărții I să se închidă în el însuși, dar și în aval, și anunță, la nivelul macrocosmosului, această altă „revenire" care va fi cartea a IX-a. Acest final de ucenicie pare povestit în lumina șederii la Ermitage și a scrierii *Noii Heloize*. Prima flacără a pubertății și ultimul amor sînt evocate în termeni asemănători, în așa fel încît unul îl anunță pe celălalt.

Prima mișcare (nebunia cititului) pare a fi o întoarcere în timp: efectele deteriorării sociale sînt brusc șterse (el este *vindecat* de furt); și contactul cu marea pasiune a vîrstei de aur, respectiv lectura se regăsește, în vreme ce vîrsta de fier a fost definită la început ca o ruptură cu universul cultural al vîrstei de aur.[2] Această pasiune ia niște forme la fel de drastice ca atunci cînd Jean-Jacques o împărtășea cu tatăl său: lectura în împrejurări necuviincioase[3], care sfîrșește cu epuizarea bibliotecii.[4]

A doua mișcare (refugiul în visare) este, din contră, o depășire a situației: efervescența pubertății schimbă datele problemei, permițîndu-i adolescentului să devină *producător* de fantasme; senzualitatea și dorința de iubire îl fac să caute să se izoleze și să se piardă în visare. Autorul *Noii Heloize* iese acum la iveală. E suficient să comparăm textul din cartea I cu cel din cartea a IX-a: asemănările de raționament și de termeni sînt atît de mari încît avem aproape impresia că este vorba pur și simplu de o repetare.[5] Refugiul într-o lume fermecată, gustul pentru singurătate, gust ce provine dintr-un suflet care iubește prea tare, dar căruia acest comportament îi dă un aer mizantrop: toate acestea

[1] pp. 39–41.
[2] p. 31.
[3] p. 8: „toată noaptea"; p. 39: „peste tot".
[4] p. 8: „biblioteca mamei mele sfîrșită"; p. 39: „În mai puțin de un an terminai micuța prăvălie a doamnei Tribu".
[5] Cartea I, pp. 40–41; cartea a IX-a, pp. 427–428.

există, în afară de un singur lucru esențial: trecerea de la fantasmă la scris.[1] Adolescentul crede în posibilitatea existenței unei lumi fermecate, de vreme ce și-o dorește și nu cunoaște nimic: cel mai simplu este să plece în căutarea ei, să fugă.

PLECAREA DIN GENEVA (pp. 41–43)

În ambiguitatea sa, povestirea plecării de la Geneva clarifică întreaga structură a cărții I. Evenimentul înseamnă două intrigi în același timp: exil și cădere în drama degradării; reîntoarcere și progres, în cea a împotrivirii și a regenerării. De aici, apare o dublă povestire care face această ambiguitate extrem de credibilă. Evenimentul trebuie *suportat* ca o nenorocire pentru care s-a făcut tot posibilul să nu aibă loc și *asumată* ca o hotărâre luată cu luciditate. Trebuie prezentată în același timp ca trecerea într-o stare mai puțin satisfăcătoare, dar și ca trecerea într-o stare mai satisfăcătoare. Pentru a sesiza această ambiguitate în întreaga sa amploare, trebuie evident depășit sfîrșitul cărții I și citită urmarea povestirii în cartea a II-a.[2] Această ambiguitate clarifică decalajul dintre erou, care mai degrabă se arată optimist, și povestitor, care are mai multă experiență, ceea ce-l face pesimist. Ambiguitatea este, din punct de vedere afectiv, cea a dorinței și a nostalgiei. Dar dorința eroului nu este deja nostalgie, adică dorință de întoarcere?

Analiza povestirii este aici delicată pentru că fiecare fragment are o dublă funcție și pentru că narațiunea este întreruptă de o lungă secvență ipotetică (romanul lui Jean-Jacques) care, prin poziția sa în povestire, modifică sensul. Aș numi (a) lanțul degradării și (b) lanțul regenerării.

– („Am atins... mai presus de ele", p. 41): starea în care se află imediat înaintea întîmplării este ambiguă: (a) *abandon, singurătate* datorate situației sociale; (b) *insatisfacție* prin care se manifestă sufletul sensibil. În total, este o stare dureroasă din care speră să iasă.

---

[1] Cartea a IX-a: p. 431.

[2] p. 45, plecarea propriu-zisă; pp. 55–56, comportamentul tatălui său în raport cu plecarea lui.

– („Duminicile... începeau pentru mine", pp. 41–42): evenimentul este prezentat mai întîi (a) ca o decădere coşmarescă: nu este vina lui Jean-Jacques, ci un fel de conjuraţie între stăpînul Du Commun şi căpitanul Minutoli. Povestirea insistă pe absenţa oricărei intenţii rele din partea lui Jean-Jacques şi pe prezenţa unei forţe superioare (cursa neputincioasă, vocea stinsă, *ruptura* iremediabilă). Această ruptură nu este iremediabilă decît din cauză că a fost luată o hotărîre anterioară. Propoziţia „... m-am hotărît să nu mă mai expun" are, de fapt, două sensuri posibile, pe care nu le înţelegem decît după aceea: fie „evitînd de a fac greşeala" („vigilenţa mea..."), fie „scăpînd de pedeapsă": şi atunci, ar fi hotărîrea de a fugi.

– („În prima zvîcnire de durere... încă o dată", p. 42): de la *suportat*, evenimentul devine *asumat*. Jean-Jacques este „părtinitor" (cf. deja a apărut la p. 41 „ imaginaţia mea neliniştită este părtinitoare..."), ia hotărîrea de a fugi pentru a regăsi libertatea. Acest gest solemn („am jurat") s-ar putea strecura în acest lanţ (b) ca o reacţie împotriva Statului alienat şi ca o reîntoarcere la fericirea pierdută. Deocamdată, şi pînă la sfîrşitul cărţii I, accentul se va pune pe degradarea suportată.

– („De cînd începusem ucenicia... eram făcuţi să ne iubim unul pe celălalt", pp. 42–43): ultimul semn al degradării, inegalitatea socială, distruge în cele din urmă prietenia.[1]

Este, în domeniul prieteniei, prima trădare. Acest episod întreg povesteşte *o cerere de iubire* respinsă. Nu numai stăpînul lui tiranic l-a îndemnat să fugă, dar şi cei care l-ar fi putut opri şi pe care i-a rugat să intervină n-au făcut nimic. Reproşul îndreptat spre văr se adresează, de fapt, personajelor parentale, unchiul şi mătuşa Bernard, şi anunţă reproşul principal care îi va fi adresat tatălui. În ciuda aparenţelor, Jean-Jacques nu a fugit: el a fost din nou *abandonat*. Întregul final al cărţii I va dramatiza întîmplarea în perspectiva prăbuşirii şi a exilului; pentru aceasta, Rousseau *va întrerupe povestirea* cu fragmente care vor descrie paradisul de care este privat din pricina acestei întîmplări şi infernul în care ajunge din cauza ei.[2]

---

[1] Acest „discurs funebru" despre prietenie trimite la pasajele corespunzătoare vîrstei de argint, pp. 13–15, şi la vîrsta de aramă, pp. 25–26.

[2] Paradisul pierdut este evocat în ceea ce am numit mai înainte „romanul lui Jean-Jacques", pp. 43–44; infernul obţinut este evocat în cele trei rînduri

Cele două fragmente folosite pentru stabilirea lanțului (a) sînt pure fantasme ale naratorului, iar cititorul își dă bine seama că nu există nici o legătură cu ceea ce trăiește de fapt eroul. Paradisul pierdut este o pură *ipoteză*, o visare: nu exilul îl pierde, ci, pentru că este deja pierdut, trebuie să plece în altă parte. Infernul în care ajunge este o pură *anticipare* a cărei poveste este cu abilitate amînată. Doar cu prețul acestei duble fantasme narațiunea capătă această culoare (a).

Este suficient să citim începutul cărții a II-a pentru a înțelege sensul povestirii și felul în care se orientează în perspectivă (b): trecerea de la un infern anterior (singurătate și nemulțumire; amenințările patronului, abandonarea de către familie) la un paradis ulterior (independența, visarea, călătoria) datorită unei decizii solemne și conștiente („luarea unei poziții"). Prima frază din cartea a II-a anunță această metamorfoză a sensului întîmplării. Cel de-al doilea sens, de altfel, nu-l șterge pe primul, ci i se adaugă.

> Pe cît de trist mi se păruse momentul cînd frica îmi sădise în minte gîndul de a fugi, pe atît de plăcut mi se păru acela cînd mă hotărîi să-mi pun în aplicare planul (p. 45; p.57, ed. rom.).

Plecarea de la Geneva este deci în același timp o expulzare pe care a suportat-o, dar și un timp dinamic de *revigorare*. Această logică este, de altfel, cea care va sta la baza principalelor legături ale povestirii din cărțile a II-a și a III-a.[1] Incurabilul optimism al eroului ar putea părea în ochii societății lipsă de experiență, himeră sau irealism – cu alte cuvinte, o nebunie. Rousseau, prin prezentările sale amuzante, dă impresia că acceptă aceste puncte de vedere; el le previne pentru a le dezarma. Pe planul valorii, acest optimism exprimă faptul că, în ciuda deteriorării suferite, eroul a rămas *neatins* în dorința sa de iubire și de candoare. „Nu-mi trebuia decît să mă arunc pentru a mă ridica și a zbura spre ceruri". Multe prăbușiri sînt previzibile. Dar nu mai mult

---

care servesc de tranziție spre cartea a II-a: „În loc de asta... ce voi face? Ah! Dar vai, să nu anticipăm toate nenorocirile vieții!" (p. 44).

[1] În această direcție, vezi analiza lui Michel Launay, din articolul citat.

decît cea care precede, căci ceea ce urmează nu va fi deloc simplu. Natura nu este doar degradată în mod pasiv de către societate: ea se îmbogăţeşte şi se metamorfozează în lupta pe care o duce împotriva acestei degradări. Istoria este dialectică.

SENSUL ISTORIEI

Această dialectică a istoriei m-a dus destul de departe cu mitul vîrstelor, pe care l-am luat, după cum sugerase Rousseau, ca primă ipoteză. Pentru a lămuri sau a confirma analiza mea şi pentru a vedea cum se leagă la Rousseau antropologia (ştiinţa omului) şi autobiografia (studiul *unui* om, eu), voi compara întîmplarea povestită în cartea I din *Confesiuni* cu operele teoretice anterioare.[1]

Evident că mai întîi ne gîndim la *Émile*. Categoric, *Émile* descrie educaţia ideală a unui copil ţinut departe de societate, iar *Confesiunile*, întîmplarea adevărată a unui copil din Geneva, ceea ce interzice de la sine orice comparaţie între termeni. Totuşi, cititorul este impresionat de metoda pe care o foloseşte Rousseau pentru a-şi construi cartea. Recunoaştem, ca şi în *Confesiuni*, că există un fel de plan *a priori* care fixează sensul evoluţiei şi în raport cu care datele reale vor fi făcute să se adapteze. Acest plan figurează în manuscrisul Favre sub forma următoare:

1. Vîrsta naturii 12
2. Vîrsta raţiunii 15
3. Vîrsta forţei 20
4. Vîrsta înţelepciunii 25

1. Vîrsta fericirii
tot restul vieţii (IV, p. 60).

Această schemă, în *forma* sa, are exact aceleaşi trăsături ca cele din cartea I a *Confesiunilor*: împărţirea unei evoluţii în patru

[1] În legătură cu antropologia lui Rousseau, vezi punctul de vedere al lui Michèle Duchet în *Anthropologie et histoire au siècle des lumières* ed. Maspero, 1971, pp. 322–376.

faze şi sugerarea unei încheieri ciclice. Fiecare vîrstă este definită de un concept şi de un decupaj cronologic. Aceste concepte desemnează aici în acelaşi timp tipuri de comportament predominant şi valori (natură şi raţiune: cele două faze ale cunoaşterii; forţa şi înţelepciunea, cele două faze ale moralei). Linia generală a evoluţiei este cea a unei dezvoltări a facultăţilor naturale. Ceea ce este ciudat în această schemă este distincţia între vîrsta înţelepciunii şi cea a fericirii şi oprirea numărătorii, cu întoarcerea la 1 (care, de această dată, nu mai începe o nouă serie). Ghicim mai întîi că fericirea nu are o istorie: „tot restul vieţii" este un *statu quo*, o stare care se poate descrie, dar care nu are istorie (exact ca „romanul lui Jean-Jacques" de la sfîrşitul cărţii I a *Confesiunilor*), în vreme ce educaţia are o istorie, indiferent că este vorba de cea a unei înfloriri sau a unei degradări. Mai ales: dispoziţia tipografică şi alegerea nr. 1 implică ideea unei întoarceri la origine, a unei analogii între termenul de educaţie şi punctul de pornire. Cum nu este vorba despre un reînceput pur, trebuie să ne gîndim la o metamorfoză, la realizarea explicită a unei intenţii mai întîi virtuale. Ne dăm seama că, aici, ne aflăm în plină mitologie. Pentru primele vîrste, Rousseau ia ca reper dezvoltarea fizică a corpului omenesc: cum se face că, de la douăzeci şi cinci de ani, acest alibi „naturalist" dispare, că evoluţia vîrstei omului la maturitate spre declin şi bătrîneţe nu mai apar? Educaţia ajunge într-un punct culminant; istoria ajunge în plină eternitate.

Schema din manuscrisul Favre, atunci cînd este confruntată cu cartea I a *Confesiunilor*, arată permanenţa unei anumite *forme* utilizate, pentru a ne gîndi la istorie: evoluţia în faze, împărţirea în patru faze, structura închisă care efectuează întoarcerea. Dar conţinutul (adică delimitarea şi definirea fazelor) şi sensul evoluţiei sînt total diferite în cele două texte.

În *Émile*, Rousseau delimitează vîrstele după criterii *naturale*, aproape fiziologice, cu care le înlocuieşte pe cele sociale, care reglementează educaţia la acea vîrstă. El încearcă să redescopere diferitele faze de creştere a omului şi, din observarea acestor date naturale, să deducă existenţa unor reguli şi a unei ordini în care trebuie făcută educaţia. Criteriile care servesc la determinarea *pragurilor* sînt, deci, unele naturale: naşterea, primele cuvinte

rostite, maturitatea fizică de la doisprezece ani, fără sexualitate; explozia de la pubertate; şi, în sfîrşit, intrarea în viaţă prin căsătorie – aici, are un caracter social, ca fiind scopul însuşi al educaţiei. În principiu, nu există nici o ierarhie, ci doar o succesiune organizată firesc în aşteptarea vîrstei adulte. Categoric, există o vîrstă privilegiată, cea de doisprezece ani, cea a pubertăţii, cînd puterea individului îi depăşeşte dorinţa şi cînd o enormă energie devine disponibilă pentru ucenicia intelectuală. Dar, pe ansamblu, este în final o linie de creştere şi de progres în perspectiva naturală, în vreme ce mitologia vîrstelor din *Confesiuni* este o mitologie a decadenţei, în care criteriile care servesc la determinarea pragurilor nu mai sînt *naturale*, ci doar *sociale* (schimbarea mediului şi a educaţiei). Am văzut, în mai multe locuri, că Rousseau se raportează la categorisirile făcute în *Émile* (pierderea timpului, care este atît de preţios către doisprezece – paisprezece ani; explozia pubertăţii etc.), dar cele două structuri nu se întretaie deloc, avînd în mod vizibil un statut diferit.

Vîrstele vieţii în *Émile* sînt în principiu stabilite prin observaţia pe care adultul o face despre copiii pe care i-a văzut şi îi vede. Perioada respectivă acoperă deci *întreaga* viaţă a copilului, de la naştere pînă la intrarea în societate (majorat, căsătorie etc.); criteriile se bazează pe observaţie, ele sînt exterioare. În *Confesiuni*, „vîrstele" sînt un fel de ordine a memoriei, iar perioada ce trebuie clasificată începe doar de la cinci sau şase ani şi se opreşte (pentru cartea I) la şaisprezece ani, cînd Rousseau pleacă din Geneva.

Mai ales: preocupările intelectuale care subîntind cele două clasificări sînt total diferite:

– Restituire arheologică a unei creşteri „naturale" pure, clasificarea din *Émile* are rol de mască, atunci cînd se face analiza construirii modelului personalităţii: împărţirea în vîrste este folosită pentru a justifica o anumită împărţire a personalităţii în *nivele* sau în *calităţi*, care pot fi astfel educate *succesiv* şi *independent* (calităţile nu au atins încă maturitatea, dînd dovadă, la vîrstele anterioare, de o „educaţie" pur negativă): educarea simţurilor, *apoi* a intelectului şi, în sfîrşit, a sufletului. Ceilalţi

factori fiind aboliți, ea studiază în mod analitic capacitățile individului izolat, scos în afara oricărei istorii.

– Construcție mitologică a unei „creșteri sociale" pure, clasificarea *Confesiunilor* are rol de mască pentru mitul trecerii progresive de la starea naturală la cea socială: diferitele vîrste ale acestei decăderi reproduc (mai mult sau mai puțin îndeaproape) modelul acestei degenerescențe care însoțește formarea societăților. Variabila este în prezent societatea și istoria. Dar, exact ca în *Émile*, etapele acestei istorii ascund un desen *analitic*: este vorba de a face să corespundă fiecărei vîrste o trăsătură sau un grad de alienare socială.

– O dată încheiată această comparație, structurile vîrstelor vieții în *Émile* și *Confesiuni* par diametral opuse prin conținut, dar similare prin formă. Sînt un fel de machete teoretice. În *Émile*, etapele creșterii firești a omului sînt prezentate prin folosirea modelului de montaj progresiv, ca în cazul statuii lui Condillac; în *Confesiuni*, etapele formării omului în societate sînt prezentate conform mitului degenerescenței progresive și a imaginii vîrstelor după Hesiod.

Dar *Confesiunile* nu povestesc doar o degradare socială: ele vorbesc și despre o creștere a individului (dezvoltarea simțurilor sale, a sufletului, a spiritului), și rezistența pe care o opune natura față de această degradare. Evoluția este, de asemenea, un progres, ca în *Émile*. De aceea trebuie să ne întoarcem dincolo de *Émile* pînă la *Discurs asupra originii inegalității dintre oameni*, pentru a găsi adevăratul termen de comparație. Precum *Confesiunile*, *Discursul* nu povestește doar degradarea, ci și progresul omenirii. Cele două texte sînt evident departe de a se suprapune. Dar apropierea lor este elocventă.

La începutul *Discursului asupra originii inegalității dintre oameni*, interpelarea făcută cititorului pare să anunțe preambulul cărții I din *Confesiuni*: aici, legătura dintre autobiografie și antropologie este mult mai clară. Aceeași intenție de a dezvălui semenului său o poveste, cea a omului Naturii care devine omul Omului, dar care își păstrează, în ireversibilitatea degradării sale, urmele omului natural și nostalgia întoarcerii; aceeași manieră de a lua cititorul ca martor și de a-l provoca. Diferențele țin,

firește, de faptul că omul din *Discurs* ești „tu", fiecare cititor, iar istoria este o reconstrucție total ipotetică a istoriei colectivității; în vreme ce omul din *Confesiuni* este „eu", individ excepțional și a cărui istorie este reală. Dar, dincolo de aceste diferențe, analogiile sînt impresionante. Chiar Rousseau stabilește o comparație între viața omului individual și cea a speciei, tocmai în privința succesiunii vîrstelor:

> Este, ca să zic așa, viața unuia ca tine și pe ea am să ți-o descriu conform însușirilor pe care le-ai primit și educației și obiceiurilor de care ai fost lipsit, dar care nu au putut fi distruse. Există, simt asta, o vîrstă la care omul ar vrea să se oprească; vei căuta vîrsta la care ai dori ca specia ta să se fi oprit (III, p. 133).

Această comparație se bazează ea însăși pe experiența intimă („există, *simt eu*"). Inspirația autobiografică a teoriei este clar subliniată. În *Discurs*, ca și în *Confesiuni*, se pare că procesul descris nu este decît o degradare fatală și permanentă (prezentul este groaznic, viitorul și mai rău, nici o întoarcere în timp nu este posibilă). Și totuși, dacă citim cu atenție *Discursul*, ne dăm seama că evoluția este la fel de complicată și de ambiguă ca și în *Confesiuni*: „Vei căuta vîrsta la care ai dori ca specia ta să se fi oprit": această frază este revelatoare. Ea arată că nu originea istoriei face obiectul nostalgiei, contrar sugestiilor din imaginile banale ale „vîrstei de aur" și ale „paradisului". Dorința de întoarcere nu urmărește deloc revenirea la începutul absolut al evoluției și nici anularea oricărui fenomen de evoluție. Regretul constă într-*una* dintre etapele evoluției, și nu în începutul său. Fenomenul evoluției nu este, deci, considerat în sine ca fundamental nefast: nu numai că progresul natural al organismului personal este un fenomen de împlinire, dar acest proces îl trezește pe om din imobilitatea vieții sale animale pentru a-l conduce la acea stare socială, ceea ce nu este rău. Rousseau nu dorește în nici un caz întoarcerea la prima vîrstă, fie că este vorba de primii ani din viață (din care nu rămîne nici o amintire), fie că este primul stadiu al omenirii (pe care îl restituie ca pură ipoteză). Nici sugarul, nici omul pădurilor nu-i trezesc nici cea mai mică nostalgie. El îi vede, din multe

puncte de vedere esenţiale, inferiori omului matur sau omului civilizat, atît prin inteligenţă, cît şi prin afectivitate. Creşterea individului şi cea a omenirii sînt, de fapt, nişte fenomene de evoluţie *complexă*. Această creştere trece prin nişte faze care pot fi definite în funcţie de *raportul* coeficientului de progres şi al celui de degradare. Istoria individuală ideală (*Émile*) sau reală (*Confesiuni*), ca şi istoria colectivă (*Discursul*) cunosc trei faze succesive:

(a) o fază iniţială, unde progresul depăşeşte degradarea;

(b) o fază intermediară, unde progresul ajunge la maxim, dar declanşează totodată o dezvoltare a degradării;

(c) o fază ulterioară, în care degradarea este mai mare decît progresul.

Am redus aici tiparul la termenii săi cei mai generali şi care, de altfel, convin celor trei situaţii. În toate cazurile, obiectul nostalgiei este faza intermediară care reprezintă vîrful curbei – cu tot ceea ce are vîrful ascendent. Această fază intermediară n-are nici una dintre trăsăturile pe care le atribuim de obicei vîrstei de aur sau paradisului. Ea nu este nici prima, nici concepută ca o eternitate diferită de istorie, nici simplă; ea este intermediară, este un produs al istoriei, este ambiguă şi complexă. Este concepută ca o *clipă* fugitivă şi nesigură, pe care am vrea s-o păstrăm într-un fel. Am vrea s-o transformăm într-o vîrstă de aur şi într-un paradis, desigur: dar este imposibil. Nu atît pentru că istoria este ireversibilă, ci pentru că există o contradicţie în termeni în a vrea să eternizezi un moment al istoriei care depinde, cu precara sa virtute, de evoluţia în sine. Obiectul dorinţei este un moment care este apogeu şi ruptură în acelaşi timp.

În *Émile*, unde ideea de degradare nici n-ar trebui să apară, perioada între doisprezece şi cincisprezece ani (cartea a III-a) este prezentată ca o fază intermediară superioară, atît în raport cu ceea ce precede, cît şi cu ceea ce urmează, pentru că atunci posibilităţile de progres depăşesc cu mult exigenţele nevoilor:

> Acest interval în care individul poate mai mult decît o doreşte chiar dacă nu este perioada de forţă absolută maximă, este totuşi, aşa cum am mai spus-o, cea al unei mari forţe relative maxime. Este perioada cea mai

> preţioasă a vieţii, timp cu care nu te întîlneşti decît o singură dată; un timp foarte scurt şi poate şi mai scurt, aşa cum vom vedea în cele ce urmează, deci se cuvine a fi folosit cît mai bine (IV, p. 427).

Totul subliniază echilibrul *relativ* şi precaritatea acestei faze intermediare.

În *Discurs* mai ales, această temă a vîrstei intermediare este anunţată încă din introducere. În prima parte, Rousseau subliniază ambiguitatea valorii a ceea ce el numeşte motorul istoriei omenirii: *perfectibilitatea* (III, p. 142). Aceasta „constă mai ales în specie, şi nu neapărat în individ". Ea este cea care dezvoltă toate celelalte facultăţi şi îl determină pe om să se perfecţioneze şi să se degradeze în egală măsură. „Ea este cea care, făcînd să se nască, o dată cu secolele, luminile şi greşelile, viciile şi virtuţile sale, îl transformă cu timpul în propriul tiran şi în cel al naturii." Dar evoluţia presupusă a umanităţii primitive este complexă. O dată cu ieşirea din starea naturală descrisă în prima parte, Rousseau face ca totul să ajungă la prima stare socială, căreia îi vom spune vîrsta patriarhală (III, pp. 167–171). Ori această stare este, după Rousseau, într-un progres clar în raport cu cea a naturii: omul n-a pierdut încă mare lucru din libertatea şi din liniştea sa şi a obţinut ceea ce îl transformă într-un om *bun*, nu acea milă generală şi orbească a omului natural, ci *sentimentul* care ne leagă de o altă persoană:

> Primele dezvoltări ale sufletului au fost efectul unei situaţii noi care reunea în coabitare soţi şi soţii, părinţi şi copii; obiceiul de a trăi împreună a făcut să se nască cele mai agreabile sentimente din cîte au cunoscut vreodată oamenii: iubirea conjugală şi iubirea părintească. Fiecare familie devine o mică societate şi mai unită, ale cărei singure legături erau afecţiunea reciprocă şi libertatea (III, p. 168).

Dacă această viaţă patriarhală are şi nişte defecte (apariţia unui confort inutil, gelozia în cazul unei pasiuni, vanitatea prin comparaţie), aceste defecte sînt mult prea puţin dezvoltate, iar progresul le depăşeşte cu mult. Această stare patriarhală (care ne face să ne gîndim la Clarens şi la Bossey) este în mod vizibil apogeul evoluţiei umane. Ar trebui să citäm cele cîteva fraze în care Rousseau stabileşte acest bilanţ; căci analogia cu curba povestirii autobiografice este evidentă:

> Astfel, chiar dacă oamenii au devenit mai puțin îndurători, iar mila firească a avut deja de suferit o alterare, această perioadă a dezvoltării capacităților umane, plasîndu-se undeva la mijloc între indolența stării primitive și activitatea impetuoasă a amorului nostru propriu, trebuie să fie vîrsta cea mai fericită și cea mai de durată. Cu cît ne gîndim mai mult, cu atît descoperim că această stare era cel mai puțin supusă transformărilor, fiind în favoarea omului, din care nu ar fi trebuit să iasă decît prin vreun hazard funest, iar acesta n-ar fi trebuit să se întîmple oricum niciodată. Exemplul sălbaticilor, pe care l-am găsit cu toții pînă acum, pare să confirme să specia umană era făcută pentru a rezista veșnic și că această stare este veritabila tinerețe a lumii, iar toate progresele ulterioare au fost doar în aparență tot atîția pași către perfecțiunea individului, ci de fapt către decăderea speciei (III, p. 171).

După această vîrstă optimă, curba devine din nou descendentă, descoperirea metalurgiei și a agriculturii generînd diviziunea muncii, acumularea produselor și proprietatea; în consecință, dezvoltarea inegalității și a ipocriziei (III, pp. 171–176). În fața dezordinii permanente, s-a recurs la contractul social care, la rîndul său, are drept consecință o degenerare progresivă a guvernării, ducînd la o stare de dezordine similară celei care precedase contractul social (III, pp. 176–191); această ultimă vîrstă (vîrsta actuală) este, în mod curios, construită pe modelul ciclic al întoarcerii la origini: dar este, evident, un ciclu infernal.

Această evoluție seamănă prin două dintre aspectele sale, cu cea din cartea I a *Confesiunilor*:

a) *degradarea treptată.* O putem vedea utilizată practic nu numai de Rousseau, în organizarea a două dintre povestiri, ci și teoretic, enunțată în termeni similari:

Discurs — El va explica [...] de ce, omul natural, *dispărînd treptat*, societatea nu putea să ofere după părerea înțeleptului decît o adunătură de oameni artificiali și de false pasiuni care sînt rezultatul acestor noi relații, neavînd nici un fundament real în natură (III, p. 192).

Confesiuni — Mă bucurasem de o libertate sinceră care *se restrînsese* pînă ce *treptat pierise* în final complet (p. 31).

b) *trecerea printr-o vîrstă intermediară optimă,* care realizează o stare de perfecțiune relativă, la care am fi vrut să rămînem:

Discurs Această stare nu părea sortită unor schimbări majore, pentru binele omului [...] drept care n-a mai reușit să iasă din ea decît printr-o funestă întîmplare (III, p. 171).

Confesiuni Felul în care trăiam la Bossey îmi convenea atît de tare încît, dacă ar fi durat mai mult, ar fi putut să determine pentru totdeauna caracterul meu (p. 14).

Cele două texte se aseamănă printr-un număr de teme: tema muncii și a trîndăviei, legată de problema independenței; tema apariției vanității și a gelozieі[1].

Firește că aceste asemănări nu sînt valabile decît pentru un anumit număr de scheme esențiale și, în dezvoltarea lor, texte care vorbesc unul despre istoria ipotetică a omenirii și celălalt despre copilăria reală a individului nu corespund în detaliu.

Ce concluzie putem trage din aceste analogii? Editorii *Discursului* subliniază tot ceea ce Rousseau le datorează înaintașilor săi. Astfel, ne putem întreba dacă Rousseau nu și-a imaginat tinerețea omenirii în lumina amintirilor sale din copilărie. Fără îndoială, a fost călăuzit în această construcție de certitudinea secretă pe care o putea avea în legătură cu propria sa poveste. Numai că această poveste în sine nu fusese construită încă: în 1755, nu adunase amintirile într-o suită legată. De aceea ne putem întreba, în sens invers, dacă nu cumva reconstrucția antropologică i-a furnizat un limbaj pentru a-și exprima povestea personală. Dar, între teorie și copilărie, nu trebuie să ne imaginăm un raport simplu și în sens unic (fiecare o „influențează" pe cealaltă) și nici o succesiune de raporturi (copilăria inspirînd teoria, care îi furnizează în schimb un limbaj). Mai întîi, pentru că nici teoria, nici viziunea copilăriei nu sînt lucruri în sine care să poată

[1] Pentru vanitate, *Discurs*, III, p. 169 și *Confesiuni*, p. 24; și pentru gelozie, *Discurs*, III, p. 169 și *Confesiuni*, pp. 27–28.

întreține „raporturi"; și apoi pentru că sînt două aspecte ale aceleiași activități, respectiv a unui om adult care încearcă înainte de toate să dea un sens situației sale actuale. Din acest punct de vedere, problema lui Rousseau este identică cu cea a lui Sartre. Am putea, în lumina *Cuvintelor*, să ne întrebăm dacă nu cumva chiar copilăria l-a determinat pe Sartre să scrie *Ființa și Neantul*, *Ce este literatura?* și *Probleme de metodă* – sau dacă nu cumva aceste cărți i-au furnizat un limbaj prin care să vorbească de copilăria sa. Întrebarea e zadarnică: întotdeauna este vorba despre același lucru. Tot așa cum este zadarnic să ne întrebăm dacă Rousseau sau Sartre și-au „deformat" copilăria, aplicîndu-i retrospectiv și artificial teoriile vîrstei lor adulte.

Din această confruntare, reiese mai degrabă ideea că această a doua scriere, mereu ulterioară în raport cu autobiografia, are șansa de a fi mai prolifică și mai complexă pentru că pune teoria la încercarea unei forme reale, copilăria, care din sursă devine obiect sau, mai degrabă, rămînînd sursa discursului, devine cîmpul de aplicare prin excelență. Această întoarcere a discursului la originea sa este o reală probă de sinceritate. Și este cu adevărat posibil ca, la rîndul său, teoria să iasă transformată din această încercare. Nu trebuie să uităm că, în fond, *Confesiunile* sînt primul text „realist" al lui Rousseau; întreaga antropologie anterioară este compusă pe modelul reconstrucției teoretice și ideale (*Discurs*, *Émile*, *Contractul social*) sau de ficțiune (*Noua Heloiză*). Degeaba se spune că autobiografia „deformează" copilăria, amintirea copilăriei noastre nu se lasă așa ușor deformată. Ea este poate „deformată" în sensul că nu corespunde cu ceea ce am trăit (dar cine stă să judece asta – și ce contează?); dar, așa cum este, nu poate fi deformată, se impune de la sine. Textul *Confesiunilor* subliniază de sute de ori această *urgență* a amintirii care se impune naratorului și declanșează o serie de emoții pe care nu le poate controla, ceea ce antrenează, în planul enunțării, incredibile repetiții de comportament pueril. Dar, în același timp, de fiecare dată, amintirea manifestă *împotrivire la interpretare*. În discursul teoretic sau în ficțiune, faptele sfîrșesc întotdeauna, după ce au intrigat sau au ridicat probleme, prin a se supune sistemului explicativ: faptele nu

rezistă decît atîta vreme cît atenţia noastră scrupuloasă le face să reziste, cedează şi se supun atunci cînd obosesc şi cînd le cuprinde dorinţa, pierzîndu-şi energia proprie. Amintirea are şi ea una. Atîta vreme cît nu i se redă cu adevărat cuvîntul, ea va deranja. Iar cuvîntul nu înseamnă neapărat ceea ce auzim; ea începe să bruieze discursul teoretic, arătînd cît de nepotrivit este şi, cine ştie? poate chiar ipocrit. Toţi cititorii *Confesiunilor* au remarcat capacitatea pe care o are naratorul de a se *mira* de ceea ce povesteşte, de a mărturisi că nu înţelege bine. Ne dăm seama care este sursa profundă a acestei mirări: privirea celuilalt i-a dat o imagine de sine pe care n-o recunoaşte, dar pe care este obligat să o accepte ca reală. Sub ochii lui apar atunci multe comportamente calificate drept „bizare", „ciudate", „greu de crezut" etc. Geniul lui Rousseau în *Confesiuni* rezidă în faptul că el nu şi-a reprimat aproape niciodată această mirare şi că, din contră, nu a încetat să dorească să vadă lucrurile clar – la nevoie chiar împotriva propriilor sale teorii. Adevăratul curaj este de a repune în discuţie teoriile atît de pătimaş şi îndelung elaborate, mai mult decît a dezvălui lucrurile ruşinoase sau ridicole. Sigur că uneori, pentru a se linişti, Rousseau va recurge la formula magică a „excepţiei" pentru a nu fi nevoit să-şi distrugă ideologia[1]. Dar analizele comportamentelor „ciudate" merg adesea foarte departe, cu o profunzime uluitoare (analiza originii şi funcţionării perversiunii sexuale; analiza psihologiei copilului hoţ; a calomniatorului din dragoste etc.). Rousseau reuşeşte să îşi împace explicaţiile cu limitele largi ale antropologiei sale: am văzut cum marile scheme ale evoluţiei din *Discurs* erau utilizate în cartea I a *Confesiunilor;* şi că se fac numeroase referinţe implicite, în cazul teoriilor din *Émile*, asupra dezvoltării umane şi asupra educaţiei. Dar, în mai multe puncte, textul *Confesiunilor* pune în discuţie antropologia anterioară: pe planul vieţii afective şi sexuale a copilului, tot ceea ce se spune în cartea I a *Confesiunilor* dezvăluie faptul că *Émile* este o ficţiune. Rousseau scapă din această situaţie punînd tot ceea ce analizează pe socoteala unei „precocităţi" care va fi cu totul specială. Asemenea decalaje pot avea şi efectul de a lămuri

[1] p. 62, de exemplu.

originea şi funcţia teoriei. De aceea m-am întrebat dacă structura ciudată a vîrstei de argint, prezentată ca vîrsta ideală la care am vrea să ne întoarcem, în timp ce toate scenele povestite sînt scene de ruptură, n-ar putea permite înţelegerea uneia dintre ideile fundamentale ale antropologiei lui Rousseau, mitul bunătăţii naturale. Într-adevăr, în *Discurs*, vîrsta patriarhală dădea dovadă de un echilibru datorat *coexistenţei*, juxtapunerii elementelor bune (sentimente de dragoste, viaţă în familie) şi a cîtorva elemente rele încă nesemnificative, germeni ai viitoarei degradări. În *Confesiuni*, vîrsta de argint prezintă binele şi răul integrate în experienţe conflictuale şi contradictorii, iar voluptatea pare mai puţin legată de bucuria unei stări de linişte, cît de experienţa rupturii. Se prea poate ca această divergenţă ciudată a povestirii autobiografice să scoată la iveală funcţia şi originea teoriei. Este ceea ce voi încerca să arăt construind, la rîndul meu, un fel de fabulă teoretică.

DORINŢA ŞI LEGEA

Rousseau are o părere complexă despre istorie, prin combinarea a două scheme clasice aparent în contradicţie cu progresul şi cu decadenţa.

Progresul. Omenirea, animală şi barbară la origine, se disciplinează pe măsură ce se civilizează:

răutatea naturală → trecerea printr-o formă de contract social → bunătatea civilă

Sub această formă, firește, nu mai este vorba de teoria lui Rousseau, ci de cea a lui Hobbes[1]. Se găsesc urme ale acestei scheme şi la Rousseau: în ideea însăşi de „contract social" care, ce-i drept, remediază nu răutatea naturală, ci o stare socială de barbarie; şi, mai ales, în actul de asociere în familie care nouă ni se pare a fi pactul social prin excelenţă şi care este reprezentat ca sursă a iubirii conjugale şi a iubirii părinteşti, „cele mai calde

[1] Rousseau face o aluzie în cel de-al doilea *Discurs*, II, p. 136.

sentimente din cîte au cunoscut vreodată oamenii[1]", sentimente care nu există în natură.

Decadența. Omenirea, sălbatică şi bună la origini, se degradează treptat asociindu-şi:

bunătate naturală → asocierea şi relația cu celălalt → răutatea civilă.

Aceste două scheme sînt, la Rousseau, asociate şi legate. În perioada patriarhală, se nasc sentimentele cele mai calde (pe care Rousseau le numeşte atît de des „naturale") şi germenii corupției şi ai violenței: care se nasc din aceeaşi situație. La Bossey, copilul atinge culmea fericirii şi tot acolo se produce dubla ruptură care determină viața sa afectivă şi viața sa etică.

Problema este de a şti dacă acest moment complex şi instabil de echilibru şi de ruptură nu este chiar centrul povestirii lui Rousseau, dacă nu cumva figurează întîlnirea *dorinței* şi a *legii*; şi dacă nu cumva complexitățile şi contradicțiile aparente nu sînt consecințele acestei întîlniri. Povestea de la Bossey este o dramatizare a unui traumatism; pentru a găsi o soluție acestui violent conflict, s-au creat formațiuni de compromis, dintre care cea mai ciudată este ideea „bunătății naturale".

Pentru a înțelege această formațiune, cel mai bine este să reporn im de la situația unei mărturisiri, analizînd rapid, de exemplu, felul în care Rousseau recunoaşte că şi-a părăsit copiii. Mărturisirile lui în această direcție par a avea puțină legătură cu confesiunile din cartea I: nu este vorba de o greşeală îndepărtată, ci de cea a unui adult de care povestitorul se simte apropiat; actul în sine nu a fost ascuns, iar reproşul asupra lui Rousseau vine din exterior. Confesiunile care se fac în cărțile a VII-a şi a VIII-a dau cititorului impresia că Rousseau nu se simte vinovat: este atît de neîndemînatic în a se apăra pentru că nu este suficient de convins că ar fi necesar să o facă. Cinismul calculat al confesiunilor din cartea a VII-a, sofismele virtuoase din confesiunile din cartea a VIII-a arată într-adevăr complicitatea naratorului cu personajul: nu se simte distanța pe care o ia

[1] *Discurs*, II, p. 168.

cineva convins retrospectiv de greşeala înfăptuită, ci renaşterea unei atitudini a celui sigur că a acţionat cum trebuia. El încearcă să interiorizeze oprobiul pe care l-a primit din afară să dea dreptate acuzatorilor, numai că nu reuşeşte. În mod clar, pentru el o greşeală nu este reală decît atunci cînd sentimentul de vinovăţie o însoţeşte: căci altfel, se poate crede că a fost doar o răutate.

Să reluăm sistemul său de apărare: în centrul discuţiei se află „sufletul tatălui", acel sentiment patern, firesc şi care este bun, vocea naturii. Se miră că aceasta nu a vorbit; el vede tot ceea ce a constituit un obstacol: prostul exemplu, o situaţie financiară precară, teama de a se lăsa pradă familiei Levasseur, sentimente nobile ca ale lui Plutarh... Presupune, deci, că vocea naturii era mereu prezentă înăuntrul său (are o mie de alte dovezi), dar că jocurile întîmplării au înăbuşit-o. Rousseau recunoaşte că nu poţi decît să-ţi doreşti şi să-ţi iubeşti copiii. În cel mai rău caz, cînd împrejurările ajută, ar fi putut fi indiferent la adresa lor. În nici un caz nu intervine ipoteza conform căreia am putea avea oroare în mod negativ – nu de copii în general, ci de a *avea* copii; – şi că „sufletul" poate vorbi şi cu dezgust. Putem foarte bine să luăm această ipoteză: groaza în faţa paternităţii corespunde fixaţiei infantile a personalităţii lui Rousseau. A deveni tată înseamnă a fi expulzat din statutul de copil şi proiectat spre moarte. Sau, mai degrabă: identificarea cu tatăl îl face pe Rousseau să reia comportamentul al cărei victimă a fost, părăsindu-şi la rîndul său copiii. În cartea a II-a se realizează procesul tatălui (pp. 55–56): ambiguitatea textului provine din faptul că acuzaţiile nu se exprimă decît printr-un discurs de scuză; şi acest discurs are la rîndul său un dublu scop: reprezintă, în acelaşi timp, precauţiile unui fiu respectuos care nu îndrăzneşte să îşi exprime profunda ranchiună că a fost părăsit decît indirect, dar şi cele ale naratorului, care îşi pune în mişcare propriul său sistem de apărare, pentru că şi-a părăsit el însuşi copiii. La fel ca tatăl său, Jean-Jacques nu admite că ar putea fi acuzat de a fi fost un tată denaturat:

> Nu, simt şi o spun apăsat, aşa ceva nu este posibil. Niciodată, nici măcar pentru o clipă, J.-J. n-ar fi putut să fie un om fără sentimente, fără suflet, un tată denaturat (p. 357).

Pentru a citi acest strigăt din suflet, trebuie constatat că există două propoziții; simultan, teama plină de panică de a nu fi socotit rău, adică supunerea necondiționată legii interioare, dar și revendicarea subiacentă a statutului natural al comportamentului său pe care îl recunoaște ca fiind împotriva legii. Trebuie citit atent tonul agresiv al acestei fraze, atît de surprinzător în raport cu conținutul. Protestul naratorului în episodul cu pieptenele rupt putea traduce indignarea firească și legitimă a unei victime inocente, de vreme ce el nu rupsese pieptenele. Aici, copiii au fost abandonați bine mersi, în disprețul „sentimentul i natural": ori protestul este și mai vehement! Există o falie în comportamentul naratorului, pe care o vor remarca toți cititorii, dar pe care n-o vor aprofunda, ca și cum s-ar simți la rîndul lor jenați. Totul este acoperit cu exprimări vagi, egocentrice, cu sofisme, cu orgoliu – în cazul în care o acuzație de nebunie, făcută expeditiv, nu este mai potrivită. Ceea ce se dezvăluie brusc în acest discurs este „rațiunea de stat": certitudinea că dorința nu este greșită și voința de a o împăca indiferent cum cu legea. Cînd această împăcare se dovedește imposibilă, subiectului nu-i mai rămîne, amenințat, decît să *afirme* cu disperare că așa ceva este de necrezut – adică să aducă, drept dovadă a posibilității, nevoia sa.

Aici apare pentru o clipă o nevoie care, de obicei, este satisfăcută prin formațiuni de compromis și pe căi lăturalnice, așa cum am încercat să demonstrez mai înainte, cînd analizam cele două întîmplări de la Bossey.

Legea (interdicția) a fost atît de interiorizată încît Rousseau nu mai îndrăznește să exprime o dorință care l-ar putea costa iubirea. Este rău să vrei să primești bătăi și să-ți părăsești copiii. Rousseau este primul care o recunoaște. Dar, în același timp, nu va renunța niciodată la dorința sa. Prins între respectul față de lege, pe care și l-a însușit și de care se teme, și legitimitatea firească a dorinței sale, el a recurs la compromisuri prin care încearcă să depășească această contradicție.

Astfel, el va încerca cu disperare să spună că este *nevinovat de fapt* (bună intenție, circumstanțe atenuante, greșeli etc.), pentru a-i face pe cititori să înțeleagă ceea ce nu poate spune,

ceea ce este imposibil de spus: că este *nevinovat de drept*. Întreaga ardoare pe care Rousseau o pune în a se apăra de greşeala săvîrşită este deturnată de la veritabilul său scop: ordinea morală este cea pe care, în realitate, ar vrea s-o atace şi împotriva căreia protestează dorinţa sa. Dar, păţit deja, el este obligat, de teama de a nu fi exclus, să utilizeze această energie nu împotriva ansamblului sistemului moral, ci în interiorul acestui sistem, adică prin disculpare, prin remuşcări, prin confesiune, singurele căi care împacă repetarea greşelii (adică expresia deturnată a dorinţei) cu respectarea codului moral. Culpabilitatea, sub diversele ei forme (ruşine etc.) este o adevărată *formaţiune de compromis* în care se întîlnesc exprimarea şi camuflarea dorinţei. Persistenţa culpabilităţii nu este altceva decît expresia persistenţei greşelii, adică a dorinţei; în spatele ideii că „remuşcările vor ţine o viaţă" există „dorinţa va dura cît voi trăi", lucru imposibil de spus, dar necesar.

De acum înainte înţelegem mai bine rolul *sofismelor* în retorica lui Rousseau: ele reprezintă instrumentul ideal al concilierii – permiţînd să se articuleze ordinul dorinţei cu cel al moralităţii şi să se continue jocul dublu indispensabil supravieţuirii. Cel mai bun exemplu al acestor sofisme este ideea de *bunătate naturală*.

Această idee se bazează pe utilizarea aparent absurdă a celor două concepte care se exclud, de vreme ce starea naturală este, prin definiţie, anterioară legii şi se defineşte prin absenţa sa. Starea naturală imaginată de Rousseau nu este, de fapt, o stare anterioară legii, în care totul ar fi indiferent din punct de vedere moral. Este o stare în care ar exista numai tendinţele bune, fără nici o tendinţă rea. Acest raţionament este, de altfel, la fel de exagerat precum şi cel al adepţilor unei naturi rele pe care legea ar putea-o civiliza. Dubla absurditate de a folosi, atunci cînd vorbeşti despre o stare prin definiţie străină legii, problematica pe care o generează; şi de a nu folosi decît jumătate din această problematică, de parcă ideea de bunătate ar putea fi concepută singură. Pentru Rousseau, în stare naturală, binele era deja bine; răul era însă indiferent.

Absurditatea acestei teorii se estompează dacă acceptăm să citim implicit, adică să repunem pe picioare teoria. Există în

spatele unei alte propoziții, care nu are nimic absurd din punct de vedere logic, dar care este din punct de vedere moral insuportabil și de nemărturisit: nu bunătatea definește natura, ci natura (starea anterioară legii) definește ceea ce este bun. Aceasta este *dorința* pe care legea a venit să o păcălească, ceea ce este bun. Această revendicare imposibilă (pe care o vom regăsi explicită în logomahia lui Sade), răsturnată, renegată, strivită, poate fi auzită undeva în spatele acestei nostalgii a bunătății naturale, unde revendicarea dorinței este travestită în termenii legii.

Continuînd acest raționament, am putea descoperi că trecerea de la natură la starea socială nu se definește prin introducerea răului, a răutății (teza explicită a lui Rousseau), ci prin descoperirea interdicției, a ideii de greșeală și de pedeapsă care scindează dorințele naturale, într-o parte acceptată de ordinea socială și într-alta refulată; adevăratul viciu al ordinii sociale este tocmai această divizare împotriva căreia dorința, exclusă, nu va putea protesta decît foarte slab. Pentru a merge pînă la capăt, ar trebui deci să recunoaștem că de fapt *legea* este rea.

Astfel, în spatele nostalgiei explicite a unei stări naturale unde nu există decît tendințele „bune", ar trebui să citim printre rînduri nostalgia unei stări în care nimic nu este interzis; și în spatele regretului după o stare socială rea, revendicarea dorinței împotriva legii. Dar a exprima lucrurile atît de brut înseamnă a-l simplifica pe Rousseau: căci tocmai asta *nu poate* să spună și nu este *tot* ce are de spus. Această întoarcere în timp pe care am realizat-o nu este decît o etapă a analizei. Trebuie parcurs drumul înapoi către sublimarea morală, pentru a surprinde intenția reală care ține în egală măsură de lege și de dorință.

Pentru a sesiza ambiguitatea sistemului pe care îl va construi, cufundînd moralitatea în dorință, făcînd dorința să se exprime nu împotriva ei, ceea ce este imposibil, ci prin ea, cel mai simplu este să ne raportăm la o altă confesiune, cea a fundei lui Marion.

Aparent dramatizarea remușcărilor este folosită într-un sistem de justificare. Rousseau începe prin a exagera delictul (mergînd pînă la *presupunerea* că el a împins-o pe biata fată la prostituție, deși nici măcar nu știe ce s-a mai întîmplat cu ea după aceea), ceea ce îi permite să-și afișeze niște remușcări

foarte puternice, dovezi ale unei conştiinţe morale exigente care este, la rîndul ei, dovada persistenţei bunătăţii naturale la Jean-Jacques. Aceasta este, la o primă abordare, strategia lui. Dar nu putem înţelege nimic, dacă respingem sofismul considerîndu-l doar o dorinţă de a se justifica, de a se scuza. Sofismul este strîns legat de ambiguitatea remuşcărilor: ceea ce ar dovedi o conştiinţă morală foarte exigentă ar fi regretul. Remuşcările îi „dovedesc" categoric ceva, dar *şi* într-un alt sens: trebuie răsturnată înlănţuirea, descifrînd-o în lumina indicaţiilor date chiar de Rousseau. Păcatul în sine, spune el, a fost comis din dragoste. Intensitatea remuşcărilor este semnul unei greşeli enorme, în spatele căreia trebuie descifrată intensitatea dorinţei. Remuşcările arată că vinovatul este neputincios în faţa greşelii, adică în faţa încăpăţînării dorinţei. Deci, în funcţie de sensul în care este analizat lanţul, remuşcările dovedesc supunere în faţa legii sau revendicare a dorinţei. Comportamentul remuşcărilor funcţionează în două sensuri deodată, este un fel de sistem oscilatoriu între dorinţă şi lege, a cărui rezultantă este formaţiunea de compromis imaginar al „bunătăţii naturale", căreia îi corespunde în egală măsură, în imaginar, „răutatea socială", mit prin care se exprimă ranchiuna imposibil de mărturisit adevăratului său obiect, care este legea.

Constatăm că punctul central al acestui sistem este *momentul* crucial al păcatului şi al pedepsei şi ideea de nedreptate. Dacă era vorba aici de o trecere de la individual la social, aşa cum o demonstrează antropologia lui Rousseau, este greu de înţeles: ceea ce face ca acest sistem să funcţioneze este interiorizarea legii de pe urma căreia profită dorinţa: căci, acceptînd legea, el vrea să recîştige, de fapt, iubirea. Legea înseamnă oprimare, dar, în acelaşi timp, şi iubire; dorinţa este crimă, dar în acelaşi timp un lucru legitim şi indestructibil. Această contradicţie explozivă este baza ideologiei lui Rousseau: sau cel puţin aşa lasă să se întrevadă prin *autobiografie*. Momentul crucial al întîlnirii dintre dorinţă şi lege pare că nu a putut fi *depăşit* niciodată de Rousseau; dar el nu a rămas nici blocat şi nici fixat în această idee. A ales să lucreze din interior: ideea oscilării, pe care am folosit-o mai înainte, este insuficientă şi pentru faptul că

presupune imobilitate; oscilarea s-a amplificat, ea i-a furnizat extraordinara energie de care Rousseau a dat dovadă pentru a reconstitui o întreagă antropologie, pentru ca, în final, să o întoarcă cu faţa spre sine. Sofismul şi paradoxul sînt, în planul logicii, instrumentele privilegiate ale acestui *demers*: în loc să vedem simple viclenii jalnice sau artificii, aşa cum deseori s-a întîmplat, trebuie să vedem mijloacele unei percepţii dialectice a unei situaţii ea însăşi contradictorii. Este modul prin care momentul de ruptură *locuit* este lucrat. De aceea, punctul esenţial al povestirii lui Rousseau este cel intermediar, situat în articulaţia povestiri cu bătaia şi a celei cu pieptenele rupt. Paradisul nu este *anterior* rupturii, ci interior ei: el este efortul de transformare a rupturii într-un echilibru – a substitui conflictului dintre dorinţă şi lege, care este şi actul de naştere al conştiinţei, acordul dintre legea dorinţei şi dorinţa legii.

ANEXĂ

Textul şi istoria sa

Alegerea amintirilor.

Textul a fost compus pornind de la nişte amintiri notate treptat, în vederea eventualei redactări a unei autobiografii. Rousseau a ales printre amintirile sale, aşa cum o semnalează chiar el cititorului la p. 21: „Nu îndrăznesc să-i povestesc totuşi toate micile întîmplări ale acestei vîrste fericite [...]". Ne putem întreba asupra criteriilor de alegere examinînd amintirile eliminate din textul *Confesiunilor*, dar a căror urmă se găseşte fie în alte lucrări, fie în ciorna *Confesiunilor*. Orice ar spune Rousseau, criteriul alegerilor nu este „interesul cititorului", pe care îl apreciază în termeni convenţionali, adică ţinînd cont de puţina importanţă acordată acestei vîrste în raport cu amintirile din prima copilărie, considerate neînsemnate sau nerozii. Criteriul este clar cel al pertinenţei în raport cu povestea relatată şi cu demonstraţia ei. Astfel se explică eliminarea episodului care a

fost deja povestit în *Émile* (IV, pp. 385–386), respectiv cel al lecției de cosmografie pe care i-o ține tatăl lui (I, pp. 1159–1160): aceste anecdote servesc ca exemple pentru sfaturile pedagogice foarte generale care ar putea interesa un cititor, independent de povestea lui Jean-Jacques, și nu au decît un raport secundar cu povestea autobiografică. Pe de altă parte, episodul cu Biblia preotului Lambercier subliniază decăderea socială a copilului și agresivitatea față de vărul său, pe care Rousseau le-a atenuat în povestirea *Confesiunilor*, pentru a nu distona cu apogeul armonios al începutului vîrstei de argint. În mod similar, cele două anecdote povestite în *Rêveries* (I, pp. 1036–1038) au fost eliminate datorită pertinenței lor autobiografice, care ar fi construit o imagine a copilului prea complicată și, deja, vinovată.

Prima versiune.

Manuscrisul de la Neuchâtel prezintă, în cartea I, o serie de diferențe în raport cu textul definitiv. În această primă versiune, echilibrul vîrstelor nu este total pus la punct și nici interpretarea vîrstei de argint. Dacă lăsăm deoparte existența unui preambul mult prea lung și prea nuanțat în raport cu textul definitiv, principalele diferențe sînt următoarele:

a) Vîrsta de aur este încă în stare embrionară. Ea cuprinde doar povestirea nașterii și lectura romanelor și romanilor: Rousseau reia apoi subiectul fugii tatălui. Paragrafele referitoare la proasta educație primită de fratele său, la buna educație pe care a primit-o el, la mătușa Suzon și la muzică au fost adăugate ulterior. În această primă versiune, vîrsta de aur conținea, deci, doar *periculoasa* educație prin lectură, originea contradicțiilor caracterului său, și nu cuprindea educația *sănătoasă* din dragoste și libertatea bine reglată, conform preceptelor din *Émile*. A doua versiune a îmbogățit și a nuanțat imaginea copilului himeric și a pus bazele educației care ocrotește natura, element indispensabil demonstrației ulterioare. În această primă versiune, vîrsta de argint domina încă mai mult vîrsta de aur în raport cu prima versiune.

b) Vîrsta de argint nu este încă în totalitate interpretată şi structurată. Am analizat mai înainte elaborarea interpretării între prima şi a doua redactare, locul strategic acordat afecţiunii în geneza perversiunii. Pe de altă parte, Rousseau nu a stabilit încă o legătură strînsă între bătaie şi pieptenele rupt, care sînt două episoade juxtapuse.

c) La vîrsta de aramă, există diferenţe considerabile de redactare şi de ton, ceea ce dovedeşte incertitudinea în care se afla Rousseau în privinţa semnificaţiei pe care trebuia s-o acorde episoadelor cu dra de Vulson şi dra Goton.

Aceste variante nu trebuie să fie interpretate ca semne ale unei „deformări" pe care Rousseau ar fi adus-o ulterior amintirilor socotite iniţial „autentice", ci ca dovadă a căutării *sensului*, care impune autobiografiei construcţia unei povestiri în care fiecare amintire este raportată tuturor celorlalte, sensul său fiind vizibil modificat, îmbogăţit, aprofundat prin exigenţele pe care le manifestă locul său în structură. Necesităţile de construcţie şi de scriitură ale poveştii îl fac pe autobiograf să interpreteze ceea ce memoria singură nu poate furniza. Comparaţia dintre prima versiune şi cea de-a doua nu ne oferă decît o imagine foarte fragmentară a acestei elaborări, ultima sa etapă, adică fixarea cheii de boltă, ceea ce, urmărind lectura cărţii I pe care am realizat-o, face ca totul să devină comprehensibil: interpretarea şi structurarea vîrstei de argint.

Numerotarea paragrafelor.

Există un fel de lectură a cărţii I făcută chiar de Rousseau: tentativa de numerotare care figurează în manuscrisele de la Geneva şi de la Paris. Această numerotare a fost publicată corect pentru întîia dată în 1964, de Jacques Voisine, în ediţia sa a *Confesiunilor*; ediţiile anterioare o omit sau o simplifică (aşa cum este cazul ediţiei Bibliothèque de la Pléiade). Michel Launay, în studiul său asupra „structurii primei părţi a *Confesiunilor*" (cf. p. 87) a încercat ca, pornind de la această numerotare, să facă o descriere şi o interpretare a cărţii I. Ingenioasa sa deducţie

nu ține cont suficient de diferitele aspecte ale acestei ciudate tentative:

a) Rousseau a ales un sistem cu două cifre: o cifră în cerneală roşie desemnează un grup de paragrafe şi o cifră în cerneală neagră desemnează fiecare paragraf din acest grup. Această numerotare este, deci, pentru el o modalitate de a crea o structură intermediară între paragraf şi carte: de fapt, numerele nu aduc nimic specific la nivelul paragrafelor, deja de sine stătătoare, semnalate tipografic prin alineat, ele nu au sens decît pentru a distinge grupurile de paragrafe. Rousseau pare a fi folosit de altfel un alt semn pentru a efectua această separare între grupurile de paragrafe: o pauză însemnată prin două linii orizontale la începutul rîndului sau doar o pauză. Ediția lui Jacques Voisine, din păcate, ne spune foarte puține despre acest procedeu de prezentare.

b) Oare trebuie dat un sens precis acestei numerotări? J. Voisine numeşte aceste grupuri de paragrafe „capitole"; eu prefer să le spun „secvențe". Raportul de la secvențe la paragrafe este acelaşi cu cel dintre paragraf şi frază. Există, deci, o mare unitate de organizare a textului, care corespunde unui decupaj al povestirii sau unei articulări a discursului, o unitate narativă sau demonstrativă uşor de identificat, chiar şi fără acest sistem. Fără îndoială că de aceea Rousseau a abandonat rapid această tentativă de numerotare, care sublinia prea mult structurile deja evidente, dăunînd prin rigiditatea sa supleței tranzițiilor. Chestiunea ar fi să aflăm mai degrabă de ce a făcut-o: dorința de a se asigura de coerența textului său, de a scoate în evidență ritmul? Inventarea unui sistem de numerotare atît de minuțios pentru o poveste autobiografică mi se pare că are, mai degrabă, ca funcție să sublinieze ritmul retoric sau „muzical" al textului, mişcările sale importante şi să se asigure împotriva eventualelor lacune în succesiune.

c) Dacă această numerotare subliniază legăturile textului şi le împarte în secvențe, în schimb ea nu dă nici un indiciu special asupra structurii poveştii şi nu reprezintă o bază mai solidă pentru analiza lui Michel Launay, care nu pare a o confirma nici pe a mea. Pentru ca o asemenea numerotare să

dea nişte indicaţii clare asupra structurii textului, ar fi trebuit ca Rousseau să fi folosit un sistem de *trei* cifre, care i-ar fi permis să-şi regrupeze secvenţele în cîteva capitole. Nici măcar nu este sigur că un asemenea sistem (singurul capabil să noteze structura pe care M. Launay sau chiar eu încercăm să o discernem din text) ar fi fost decisiv, căci organizarea textului este de foarte mare complexitate şi nu depinde doar de marile unităţi *de suprafaţă*.

d) În sfîrşit, ceea ce ne împiedică să vedem în această numerotare punctul de plecare al unei analize a textului cărţii I este faptul că tentativa a fost făcută de Rousseau atît în cartea I cît şi în a VII-a şi a IX-a, în condiţii perfect similare şi la fel de ciudate. Înţelegem că a ales, pentru încercarea sa, aceste trei cărţi, primele două, pentru că încep cu cele două Părţi ale *Confesiunilor* şi a treia, pentru importanţa şi „unitatea de acţiune" care o transformă într-un mic roman. Dar cum am putea explica:

– contrastul între minuţiozitatea caligrafică a numerotării (alegerea cernelurilor de culoare diferită) şi caracterul metodic al sistemului cu două cifre şi neglijenţa cu care a pus în practică toate acestea: omiterea treptată a cifrelor roşii, paragrafe sărite (în cărţile a VII-a şi a IX-a), şi apoi renunţarea chiar la cifrele negre?

– contrastul între renunţarea la numerotare şi repetarea acestei tentative?

– cum se face că aceste încercări de numerotare figurează pe cele *două* manuscrise în mod paralel şi diferit (în destrămarea acestei încercări)? De fiecare dată, unul dintre aceste manuscrise duce mai departe şi face mai riguros efortul, manuscrisul de la Geneva pentru cartea I şi cel de la Paris pentru cărţile a VII-a şi a XI-a.

Nu trebuie, deci, să ne hazardăm să tragem concluzii pornind de la aceste cifre atunci cînd studiem structura cărţii I, cel puţin în faza actuală a cunoaşterii manuscriselor.

GIDE ŞI SPAŢIUL AUTOBIOGRAFIC

1. SPAŢIUL AUTOBIOGRAFIC

UN JOC AL TEXTELOR

În raport cu povestirea autobiografică, situaţia lui Gide poate părea paradoxală.

Pe de o parte, întreaga sa existenţă şi operă par a avea tendinţa să construiască şi să producă o *imagine* de sine. Nu este vorba de ceea ce numim banal o „inspiraţie autobiografică", adică scriitorul care foloseşte date împrumutate din viaţa sa personală, ci de o strategie care urmăreşte să formeze personalitatea prin cele mai diverse jocuri ale scriiturii. Fără îndoială că ar trebui inventat un cuvînt nou pentru a distinge această atitudine generală în raport cu scrisul, de ceea ce numim *stricto sensu* „autobiografie", adică povestirea retrospectivă a formării personalităţii asumate de autorul însuşi. Cînd acest joc al textelor conţine *şi* o poveste autobiografică *stricto sensu*, am ales să o definesc prin expresia „spaţiu autobiografic".

Pe de altă parte, marea poveste autobiografică a maturităţii, *Si le grain ne meurt* poate dezamăgi sau intriga cititorii, care se aşteaptă să găsească tocmai o formă de totalizare explicită, asumată de astă dată în cadrul unui pact autobiografic propriu-zis – sau care ar încerca să judece această povestire raportîndu-se la *Confesiunile* lui Rousseau. Această „povestire ambiguă şi suspensivă, care pare compusă pornind nu de la un punct fix în care jocurile ar fi deja făcute, ci dintr-o perspectivă mobilă, care lasă loc pentru un viitor joc, nu poate decît să deruteze şi să fascineze.

Voi evoca ceva mai încolo criticile pe care chiar Gide le-a adus împotriva a ceea ce el considera drept limite ale povestirii autobiografice[1]. Imaginea acestui „om al dialogului", aşa cum era el şi care a dorit să fie rezultanta tuturor textelor pe care le-a scris, texte care, analizate pe rînd, nu pretindeau în nici un fel fidelitatea autobiografică, dar care, prin jocurile lor reciproce în *spaţiul* pe care îl constituiau toate la un loc, defineau imaginea lui Gide fără a o reduce sau fixa, realizînd nu o asemănare, ci o *lipsă de asemănare*. Spaţiul autobiografic astfel obţinut creează categoric o complexitate, la nivelul diversităţii enunţurilor, dar mai ales produce, la nivelul enunţării, un efect de *ambiguitate*.[2]

Complexitatea şi ambiguitatea nu sînt acelaşi lucru. Complexitatea nu este decît o stare a unui sistem în care elementele în număr mare întreţin raporturi multiple. Ea este contrariul simplicităţii, dar nu exclude în nici un fel claritatea, ci poate pur şi simplu să se constituie într-un obstacol, întreţinînd o parte din mister. Astfel, povestitorul din *Si le grain ne meurt* se amuză adesea dînd mai multe explicaţii posibile ale aceluiaşi comportament, pentru a produce efecte de relief psihologic, pentru a justifica apoi labirintul analizei prin complexitatea obiectului studiat. Iată, de exemplu, explicaţiile pe care le dă, din plăcerea de a-i şoca pe critici:

---

[1] Pentru a evita încărcarea acestei analize cu citate, am ales să trimit cel mai adesea, prin note, la textele principale ale lui Gide referitoare la chestiunile discutate. Referirile trimit, pentru toate operele adunate aici, la cele trei volume apărute în colecţia Bibliothèque de la Pléiade a editurii Gallimard: I, *Journal 1889–1939*, 1948; II, *Journal 1939–1949, Souvenirs* 1954; III, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques* 1958 (*J* va însemna Jurnal, *Dacă*, *Dacă sămînţa nu moare* [*Si le grain ne meurt*]). Pentru celelalte texte, voi folosi următoarele prescurtări:

C.: Corydon, ed. Gallimard, 1948.

CAG 4: Cahiers André Gide n°4 (Caietele lui André Gide nr. 4), ed. Gallimard, 1973.

Cor. GV: André Gide şi Paul Valéry, *Correspondance (Corespondenţă) (1890–1942)*, ed. Gallimard, 1955.

Cor. GMG: André Gide şi Roger Martin du Gard, *Correspondance (Corespondenţă) (1913–1951)*, ed. Gallimard, 1968, 2 volume.

JFB: Journal des Faux-Monnayeurs (Jurnalul falsificatorilor de bani), Gallimard, 1927.

[2] Asupra ambiguităţii şi refuzului de a alege între contrarii, vezi, de exemplu, *Journal*, I, p. 31 [1892]; p. 777, textul esenţial despre *starea dialogului*; p. 801 despre fecunditatea contradicţiei.

> Nu e cazul să căutaţi prea multă afectare în ceea ce spun; este vorba despre ceva spontan şi acest ceva îl analizez. Dacă ceea ce obţin este complicat, nu e vina mea. Eu nu caut complicaţia; ea există în mine. Orice gest mă trădează în cazul în care nu recunosc toate contradicţiile care coexistă în mine.[1]

Dacă enunţul pare complicat este pentru că aşa este şi obiectul său. *Ambiguitatea* este cu totul altceva: este la nivelul enunţării, incertitudinea *sensului*, adică, în cele din urmă, incertitudinea în care se află cititorul în raport cu poziţia naratorului faţă de ceea ce el povesteşte. În complexitatea sa, pot fi date diferite explicaţii în privinţa comportamentului unui personaj; şi, totuşi, ele pot foarte bine să nu fie exclusive şi să creeze un efect de mister psihologic foarte atrăgător pentru cititor. Ambiguitatea se situează la nivelul fundamental al valorilor sau al viziunii lumii naratorului, unde alegerea mi se pare, de obicei, necesară şi unde sistemul de indecizie nu poate decît să genereze o stare neplăcută. Această indecizie poate afecta atît povestirile simple, cît şi pe cele complexe: ea poate foarte bine să profite de pretextul complexităţii lucrurilor povestite, aşa cum am putut constata în textul citat. Atunci se creează jocul complice în care ambiguitatea enunţării se grefează pe complexitatea enunţului, joc care este, de fapt, cel al *„complicaţiei"*, atît de bine analizate de Du Bos.[2] Complicaţia nu este deloc jocul unei structuri prea dezvoltate, care are ca scop înţelegerea – ci este bazată pe coexistenţa *contradicţiilor* şi se situează, în ultimă fază, nu în registrul psihologic (nu este decît o consecinţă), ci în registrul *etic*.

Ambiguitatea lui Gide presupune că, în cele din urmă, cititorul nu poate să reducă sau să fixeze poziţia autorului în ciuda dorinţei pe care inevitabil o are, date fiind *problemele* etice pe care le pun aproape toate operele sale. Această ambiguitate va fi implicită sau explicită, în funcţie de autorul care se ascunde sau se manifestă. În primul caz, cel al ficţiunii, se face printr-o abţinere sistematică de la judecăţile explicite pe care autorul le păstrează *deschise*, netranşînd problemele: prefaţa de la *Imora-*

[1] I, pp. 526–527.

[2] Charles Du Bos, *Le Dialogue avec André Gide* (Paris, Au Sans Pareil, 1929), pp. 143–149.

listul rezumă perfect strategia sa. În cel de-al doilea caz, cel în care autorul ia cuvîntul în nume propriu, o face din contră, printr-o supraabundenţă a luărilor de poziţii contradictorii, Gide obţinînd acelaşi rezultat: el încearcă atunci, pentru a relua exprimarea sa de la începutul *Întoarcerii fiului risipitor*, să lase „vagă şi confuză dubla inspiraţie care anima"[1]. Chiar dacă angajamentul personal are alte avantaje, pe care le vom vedea mai încolo, este evident că regimul ficţiunii îi este mult mai propice liberei dezvoltări a contrariilor şi a „lipsei de asemănări". Gide se simte liber să ducă la extreme, într-un fel de *încercare* de sine, fiecare dintre virtualităţile fiinţei sale: libertate în raport cu cititorul, – dar şi eliberarea de sine. Ficţiunea devine *în acelaşi timp* confidenţă personală (în privinţa originii atitudinilor descrise) şi depersonalizare (în ceea ce priveşte realizarea excesivă sau exclusivă a acestei trăsături particulare), *în acelaşi timp* amintire şi experienţă, *în acelaşi timp* narcisism şi autocritică. Regimul ficţiunii este adesea prezentat de Gide sub forma unei igiene, a unei *purgaţii* care îi permite simultan să se împlinească şi să scape de el însuşi[2]. El dă dovadă de o mare voluptate pentru aceste exerciţii care îi permit să spună „eu" în cazul unei ipoteze, unei virtualităţi, fără să cadă în acel „eu" autobiografic[3]. Acest joc al ficţiunilor nu este o simplă igienă: Gide încearcă în acelaşi timp ca, prin intermediul său, să asambleze elementele unui sistem mai complex. Este o manieră de a flirta cu

---

[1] III, p. 475.

[2] Acest dublu aspect, autobiografic şi autocritic, apare foarte bine în prezentarea inevitabil aluzivă pe care Gide i-o face lui Claudel în *la Porte étroite*, unde el ne invită să ghicim *„secretul confidenţei"*, dar şi să sesizăm „însăşi ideea că această carte deţine în sine propria sa critică" (Paul Claudel şi André Gide, *Corespondenţă*, Gallimard, 1949, p. 90); vezi expozeul *„legii retroacţiunii"* din *J*, I, pp. 40–41 [1983]; în privinţa *Imoralistului*, Gide a fost obligat să-i precizeze lui Jammes dinamica ficţiunilor sale şi, prin nişte formule şocante, el dă definiţia întregului său „echilibru" romanesc (epurare, debarasare, alternanţă, complexitate...), Francis Jammes şi André Gide, *Corespondenţă (1893–1938)*, Gallimard, 1949, pp. 199–200. Vezi tot în *la Porte étroite*: I, pp. 275–276 şi 365. Referitor la *Pivniţele Vaticanului*: I, pp. 436–437.

[3] În privinţa „depersonalizării" vezi *J*, I, p. 759, [1923]; *JFB*, pp. 86–87 şi 94; în *Caietele Micii Doamne* (*CAG 4*, p. 25), Gide opune, în privinţa *Simfoniei pastorale*, „eul" romanesc eului autobiografic; în sfîrşit *J*, I, pp. 829–830 [1924].

autobiografia. Dacă fiecare operă are partea sa de confidență, ar fi fără îndoială o greșeală totală să vedem doar confesiuni. Dar ansamblul operelor formează un sistem ale cărui excese și autocritici se echilibrează, se compensează: la nivelul totalității sale, obținem imaginea eului și aceasta, chiar dacă virtuală, devine *necesar a fi presupusă* pentru a unifica acest cîmp al ficțiunii. Spațiul autobiografic pe care îl implică acest tip de ficțiuni este clar prezentat de Gide într-un text în care definește două feluri de „modalități de a privi și de a descrie viața" care, în unele romane, se suprapun: una este obiectivă, bazată pe observația gesturilor și evenimentelor, cealaltă este subiectivă și o vom descrie chiar acum. Fără îndoială că el și-ar fi dorit ca amîndouă să se combine în opera sa, ca în cea a lui Dostoievski. Însă doar cea de-a doua pare a o defini cu adevărat:

> Cealaltă, care se referă mai întîi la sentimente, la gînduri și riscă să rămînă neputincioasă în descriere, nu a fost simțită inițial de autor. Bogăția acesteia, complexitatea sa, antagonismul posibilităților mult prea diverse, toate acestea vor permite o extrem de mare varietate a creațiilor sale. Dar, de fapt, totul emană din el. El este unicul garant al adevărului dezvăluit, unicul judecător. Întreg iadul și raiul personajelor sale zace în el. El nu se descrie pe el, ci ar fi putut deveni ceea ce descrie dacă n-ar fi ajuns să fie el însuși.[1]

Dar acest „el însuși" se realizează prin texte, fără a se fixa într-unul dintre ele: cititorului i se va părea insesizabil. Gide a făcut tot ce a putut, în raporturile sale complicate cu publicul, pentru a scăpa de abordările prea simple: lui nu-i displace să intrige, să-i înșele pe cititor sau pe critici, chiar dacă după aceea le arată drumul cel bun... Ficțiunea este foarte propice acestor neînțelegeri. *Autorul* nu are un raport de identitate cu *naratorul*: dar cititorul va încerca întotdeauna să-l ghicească pe cel dintîi în cel de-al doilea. Acesta este un obicei prost, încurajat prin

[1] *J*, I, p. 829 [8 feb. 1927]. Gide dezvoltase deja această temă foarte personală în conferința sa despre Dostoievski (*Dostoievski*, Gallimard, „Idées", 1964, pp. 80–81): scriitorul care *„caută să se cunoască"*... riscă să se găsească sau să se complacă în imitarea sinelui. Adevăratul artist nu se realizează decît proiectîndu-se liber în opera sa.

caracterul etic al povestirilor lui Gide (cititorul doreşte întotdeauna să afle o „poziţie") şi prin folosirea naraţiunii „la persoana întîi". Critică şi ironică, doar în parte „confidenţială", fiecare ficţiune generează confuzie şi îl lasă pe cititor nelămurit cu privire la poziţia autorului; dacă greşeala este posibilă într-o carte izolată, succesiunea cărţilor atît de opuse generează perplexitate: care este identitatea, poziţia morală a celui care a fost în stare să le scrie pe toate? La limită, această ambiguitate menţinută la nivelul producerii şi publicării cărţilor sale nu-şi va putea recîştiga statutul unei complexităţi mai banale decît la nivelul totalităţii operei, considerate ca produs al unui *personaj* complex sau complicat: în aceasta constă dificultatea oricărei biografii a lui Gide, biograful fiind redus la o discuţie foarte clară *despre* ambiguitate, în vreme ce Gide vorbeşte într-un mod ambiguu. Enunţarea lui Gide, devenită obiect al enunţului, îşi pierde orice virtute de ambiguitate: încercăm s-o definim, deşi ea ne-a prins, de fapt, în plasă. Dar mai există ea oare? Gide avea o conştiinţă foarte clară a acestei probleme; în mare parte, acest lucru l-a determinat multă vreme să devină chiar el *autobiograf*, adică autorul unei povestiri cu scop totalizator şi cu pact autobiografic.

Dar scriitura intimă, în care autorul îşi asumă „eul", poate să ia şi alte forme: jurnalul şi corespondenţa, practicate în mod regulat şi abandonate de Gide din adolescenţă şi despre care ştia prea bine că, într-o bună zi, soarta lor va fi să ajungă publicate, adăugîndu-se operei sale ca o privire suplimentară sau, mai degrabă, ca un fundal pe care să se detaşeze „motivele" mai stilizate ale ficţiunilor sale. Acest „eu" al confidenţei jurnaliere sau epistolare nu prezintă aceleaşi inconveniente ca cel din povestirea autobiografică: există unele limite legate de situaţie, care îl împiedică să o judece la adevărata valoare, intrînd astfel cu uşurinţă într-un sistem de ambiguităţi. Aceste limite se datorează *temporalităţii* şi *destinaţiei*. Jurnalul şi scrisorile, scrise pe moment, nu angajează şi nu fixează decît propria lui persoană. În ciuda tendinţei de imitare a sinelui pe care îl presupune întotdeauna scriitura intimă, nimic nu îl împiedică să se contrazică, să varieze, să evolueze şi să lege contrariile. Jurnalul, această formă deschisă, nedefinită, neterminată, este

extrem de favorabil disponibilității. Scrisoarea presupune o altă limitare în raport cu *destinatarul*. La nivelul marilor corespondențe ale lui Gide, se întîlnește același sistem ca și la nivelul povestirilor sale: un „eseu" în cursul căruia este exprimată și dezvoltată o parte din ființa sa, chiar dacă apoi este dat uitării. Corespondența cu Claudel seamănă un pic cu scrierea *Porții înguste* (*la Porte étroite*): o expresie, o experiență, o epurare. Corespondențele formează între ele un *joc* al povestirilor, în așa fel încît cititorul se poate întreba *cine* este epistolarul capabil să le fi scris pe toate.

Chiar Gide considera scrisul cel mai intim (de exemplu, scrisorile către Madeleine) ca un element al unui joc textual global: nu este vorba doar de niște texte despre care știa că într-o bună zi vor fi publicate, ci își dădea deja seama de locul pe care îl vor ocupa, de rolul pe care îl vor juca în ansamblul sistemului: orice text se definește prin locul și funcția sa într-un ansamblu textual căruia Gide îi încredința misiunea de a-i crea *imaginea*. Această idee a *imaginii de sine*, Gide n-a conceput-o niciodată, într-un narcisism simplist, sub forma unei „copii" sau măcar a unui „autoportret": nu este vorba aici de construirea unui obiect, ci de crearea unui anumit efect, de stabilirea unui joc. Dacă cutare sau cutare piesă din acest joc lipsea, imaginea nu era „incompletă", ci întregul joc *alterat*, pentru că celelalte piese, lipsite de această relație sau de această contrapondere, nu mai puteau funcționa în același fel. De unde și teama lui Gide în privința distrugerii scrisorilor către Madeleine: „Opera mea de acum înainte nu va mai fi decît aidoma unei simfonii în care lipsește acordul cel mai plăcut, ca o clădire fără cupolă[1]", sau la gîndul unei morți premature care l-ar împiedica să compună anumite piese mai importante ale jocului: „Dacă aș muri acum, n-aș lăsa despre mine decît o imagine chioară sau fără ochi[2]."

[1] J, II, p. 1150 [20 ian. 1919]. În cadrul ambiguității lui Gide, mai întîlnim evident și alte pasaje, în 1917, cînd tot aceste scrisori sînt considerate agasante (*Dacă*, II, p. 497), așa cum pe Gide îl agasează și stilul din *Cahiers d'André Walter* (*ibid*, p. 522).

[2] J, I, p. 420 [15 iunie 1914].

Scopul lui Gide este deci să producă (în dublul sens, al invenţiei şi manifestării) imaginea sinelui, cea a unei fiinţe vii, cu toată complicaţia şi istoria sa; dar *mijlocul* prin care urmăreşte acest scop nu este folosirea povestirii autobiografice *stricto sensu*. Este o arhitectură de texte, unele de ficţiune, altele critice, altele categoric intime, pe care Gide le înzestrează cu capacitatea de a prezenta imaginea sa. Totul se petrece ca şi cum n-ar trebui să scrie cine este, ci să devină, în timp ce scrie. Imaginea de sine nu are nimic de-a face cu conţinutul unui enunţ, fiind un efect de enunţare. Pentru a crea ambiguitatea autobiografică, ea nu este obligată să treacă neapărat prin autobiografie. Dimpotrivă.

Acest efect de ambiguitate nu pare a fi o descoperire făcută pe parcurs, ci elementul fundamental al *proiectului* literar al lui Gide: el a povestit de mai multe ori cum a avut, încă de la început, viziunea Operelor complete sub forma unui anumit număr de volume în alb, dar care existau *pentru a fi scrise* şi al căror sistem de contradicţii şi de alternanţe mai ales exista deja.[1] Realizarea cea mai desăvîrşită a acestei fantasme nu au fost *Operele complete* publicate începînd din 1932, ci mai mult încercarea, adesea greşit înţeleasă, a *Morceaux Choisis* (*Fragmente alese*), adunate chiar de Gide în 1921, în momentul în care scria sfîrşitul de la *Si le grain ne meurt*. În aceasta nu trebuie să vedem nişte alegeri estetice *ne varietur* pe care Gide le-ar fi făcut din bucăţile cele mai reuşite ale operei sale, anticipînd astfel ceea ce, de obicei, se întîmplă cu trecerea timpului şi în posteritate: în momentul respectiv, opera lui Gide nu se terminase şi el ştie bine asta, nefiind încă momentul pentru o antologie; *Morceaux Choisis* sînt o lucrare de circumstanţă: ele prezintă unitatea unei opere în care prea mulţi cititori acordau mai multă atenţie unui element uitînd sau ignorînd restul. Dar, în acelaşi timp, ceea ce a întreprins Gide anticipînd deznodămîntul acestei analize este destinat să compenseze eşecul primei părţi din *Si le grain ne meurt*. Adunînd *Morceaux Choisis*, se pare că Gide a vrut să răspundă la obiecţia, foarte pertinentă, pe care o făcuse Jacques Raverat asupra simplificării pe care o operau povestirile şi autobiografia asupra „figurii" sale: „Ar trebui, îmi

[1] Vezi în *Dialog cu André Gide*, pp. 162–163, confidenţele făcute pe 29 martie 1914 lui Charles Du Bos; în *J*, I, p. 436 [12 iul. 1914].

spunea el foarte just, ca, pentru a avea un tablou mai asemănător cu realitatea, toate acestea să fie citite în acelaşi timp"[1]. *„Să fie citite toate în acelaşi timp"* este exact ceea ce propuneau şi *Morceaux Choisis*. Cheia pe care o dă Gide aici nu este cea a unui mesaj, ci a unei structuri[2]. El desemnează astfel *jocul textelor*, respectiv opera sa, extinzînd principiul ambiguităţii asupra a tot ceea ce a scris. Epigraful: „extremele mă ating" o spune destul de clar, ca de altfel şi avertismentul către cititor, în care anunţă că au fost preferate „paginile cele mai semnificative ale unui autor căruia criticii adesea i-au reproşat că se sustrage". Fără îndoială că, în acest mic volum, este cel mai clar exprimat proiectul literar al lui Gide: să creeze o imagine de sine prin „punerea în joc" a textelor celor mai diverse, atît prin formă cît şi prin alegerea pe care o manifestă, imagine de o complicaţie prezentată în mod deliberat deschis drept un refuz al „ultimului cuvînt". Se lasă loc textelor autobiografice care sînt incluse în acest joc de texte: este un loc de o importanţă capitală (aceste texte formează concluzia cărţii), dar şi discret în acelaşi timp (Gide se descrie prin intermediul întîlnirilor sale cu personaje ca Wilde şi B.R. – şi într-un portret cu trei elemente, dar care nu este clar prezentat ca un autoportret[3]). Gide realizează aici ceea ce, fără îndoială, a fost proiectul său iniţial, prea repede însă deviat către biografie sau critică, al colecţiei lansate de editura Seuil şi intitulată „Écrivains par eux-mêmes" („Scriitorii văzuţi de ei înşişi"): obiectul acestui volum fiind scriitorul, care nu apărea însă decît ca o imagine

---

[1] *J*, I, p. 684 [5 oct. 1920].

[2] Intenţia profundă a lui Gide a fost clar analizată de Mica Doamnă şi confirmată de Gide (CAG 4, p. 78 [19 apr. 1921]; la remarcile Micii Doamne, Gide răspunde: *„Da, spune el, cheia este firul Ariadnei. Compoziţia cărţii mă preocupă foarte tare. Prin alegerea mea, vreau ca în sfîrşit să-mi schiţez portretul; era şi timpul. Aş fi vrut ca totul să fie cît mai bine şi mai organizat.")*

[3] Paginile inedite cu care se încheie această alegere (pp. 430–438) corespund problematicii celei de-a doua părţi din *Si le grain ne meurt*, ele fiind contemporane. Dar *povestea* lipseşte, precum şi identificarea autorului cu naratorul sau cu modelul (discursul lui Édouard despre M. în primul fragment; explicaţia lui T. despre sine în cel de-al doilea; doar cel de-al treilea fragment al portretului descătuşat de orice enunţare fictivă pare a fi asumată de Gide). Nici unul dintre textele din *Si le grain ne meurt* nu figurează în această alegere (în afară de vreo douăzeci de rînduri în anexă, pp. 441–442).

virtuală, proiectată printr-un montaj de texte şi nu construită printr-un discurs critic sau printr-o naraţiune biografică.

LOCUL AUTOBIOGRAFIEI

Toate acestea sînt binecunoscute: era, totuşi, necesar să le reamintim pentru a arăta că producerea imaginii de sine, care pare a fi scopul ultim al lui Gide, se. prea poate să nu-şi găsească locul în povestirea autobiografică de tip clasic. În această formă de povestire, în care identitatea autorului şi a naratorului este obligatorie, autorul este nevoit să se dezvăluie, iar povestirea trebuie să acopere întreaga sa viaţă şi, într-un fel sau altul, să facă şi o sinteză. Aceste două exigenţe de dezvăluire totală şi de sinteză explicită sînt însă *inacceptabile* pentru Gide: ele ar distruge însuşi principiul şi jocul prin care vrea să-şi realizeze imaginea. Cititorii cărţii *Si le grain ne meurt* ştiu prea bine că această autobiografie nu are decît foarte mici asemănări cu *Confesiunile*. S-ar putea ca cititorul să fie dezamăgit, dacă-şi imaginează că Gide urmăreşte acelaşi lucru ca Rousseau, adică o imagine totală de sine. De fapt, autobiografia lui Gide nu are decît un rol colateral în construcţia autobiografică: departe de a fi un tot, nu este decît un ocol care se adaugă altor ocoluri. Este însă un ocol special, pentru că revelează existenţa spaţiului autobiografic; limitat totuşi – aş spune chiar intenţionat limitat.

Gide a ales să scrie o poveste autobiografică, deşi contravenea intenţiei sale, pentru că era singura manieră de a pune capăt minciunii şi ipocriziei în privinţa unui punct extrem de precis: viaţa sa sexuală. Ceea ce apreciază el în pactul autobiografic este tocmai valoarea de angajament. Scrierea şi publicarea autobiografiei, avea în ochii săi, în egală măsură valoarea de *act* şi de operă. Era vorba de a sparge ecranul ficţiunii şi de a mărturisi adevărul sub formă de confesiune sau de sfidare. Recunoaşterea acestui adevăr presupunea atît identitatea naratorului şi a autorului – adică eu, Gide, care sînt pederast –, cît şi

povestirea unei întîmplări, în măsura în care putea să lămurească sau să facă acceptabilă această alegere sexuală. În 1914, Gide a constatat, confruntat cu Claudel, că mărturisirea în sine este ineficace, nefăcînd decît să substituie neînțelegerea disimulării: „E greu de răspuns în cîteva fraze acolo unde un volum întreg de explicații și povestea vieții mele nu ar fi, poate, de ajuns[1]." Este vorba despre volumul *Corydon* pe care deja îl începuse; *„povestea vieții mele"* va deveni *Si le grain ne meurt*.

Pentru a clarifica acest ocol cu totul special, era nevoie de o povestire retrospectivă, asumată. Mai rămîne ca pactul autobiografic să fie un *tot*: viața sa nu poate fi asumată fără fixarea unui anumit sens; și nici înglobată fără o sinteză; trebuie explicat cine ești, fără să spui cine ești. Lăsînd deoparte angajamentul, toate aceste aspecte ale autobiografiei îi repugnă profund lui Gide. Ideea „cunoașterii de sine" îi pare o cursă: ea implică limitare și artificiu[2]. Nu va rezolva și nici nu se va demasca, nici nu va descrie la prezent, nici nu va alege, nici nu va conchide, pur și simplu, nu va spune *totul*. Nu trebuie întrezărit aici un refuz moral sau un eșec estetic: pur și simplu, intenția sa este *alta*. *Si le grain ne meurt* este produsul paradoxal a două exigențe contradictorii, o încercare de a concilia avantajele mărturisirii și refuzul structurilor persoanei și ale discursului, pe care le presupune autobiografia clasică.

Criticile pe care le-au adus catolicii ca Du Bos, Claudel sau Mauriac nu trebuie să lase pentru nimic în lume să se creadă că Gide ar fi un partizan al genului autobiografic: ceea ce se pune

---

[1] Paul Claudel și André Gide, *Correspondance* (*Corespondență*), Gallimard, 1949, p. 218 (scrisoarea lui Gide, 7 martie 1914); în 1917, Gide îi va spune și lui Edmund Gosse că doar o povestire istorică ar putea explica poziția sa *„față de anumite probleme religioase și morale"*, nota el cu pudoare (*The Correspondence of André Gide and Edmund Gosse*) editată de L. F. Brugmans, New York University Press, 1959, p. 151, scrisoarea din 26 oct. 1917).

[2] *„De ce aș crea, imitîndu-mă fals, o falsă unitate a vieții mele?"* (*J*, I, p. 174 [24 aug. 1905]); există o simetrie și la începutul *Vieții lui Henry Brulard*: *„Peste două zile, împlinesc cincizeci și unu de ani și încă nu mă cunosc! Mi se pare că sînt un amestec dintre cele mai greu de înțeles. În rest, nu încerc să mă analizez prea mult."* (*Caietele Micii Doamne*, *CAG 4*, pp. 59–60 [20 nov. 1920]); *„Îmi repugnă să fac bilanțul impresiilor mele"* (*ibid*, p. 75 [16 apr. 1921]).

în discuţie este scandalul *mărturisirii* şi nu, în general, problematica genului autobiografic. Este suficient să frunzărim opera lui Gide pentru a vedea că era, în critica genului, cel puţin la fel de sever ca şi Claudel (în privinţa pericolelor şi limitelor retrospecţiei) şi la fel de lucid ca Valéry (asupra iluziilor de sinceritate): preocupat să nu fixeze nimic în mod simplist, să nu aleagă nimic, să nu angajeze nimic pentru viitor.[1] S-ar putea stabili o mică antologie critică a genului autobiografic tradiţional, studiind fie textele la îndemînă, fie reflecţiile scrise în timpul redactării cărţii *Si le grain ne meurt*, reflecţii pe care le întîlnim în *Jurnal* sau chiar în povestirea propriu-zisă[2]. Citind ultimele texte care privesc în cea mai mare măsură scrierea primei părţi din *Si le grain ne meurt* al căror rezumat se află în „Nota" de încheiere a acestei prime părţi, am putea crede că îl auzim pe Flaubert cel din *Corespondenţă* gemînd din pricina chinurilor pe care i le produce *Bovary* a sa – cu aceeaşi „afectare" –: ariditatea subiectului (copilăria sa morocănoasă, care îl dezgustă), chinurile stilului, dificultăţile de compoziţie şi, bineînţeles, pe alt plan, drama religioasă, afectivă şi sexuală care apare din nou pentru narator între 1916 şi 1919, chiar în momentul în care îşi dezvăluie originea. Comentariile referitoare la scrierea celei de-a doua părţi sînt mai puţin numeroase şi mai vesele. În mod curios, în aceste nesfîrşite lamentaţii, Gide deplînge limitele „autobiografiei" (detalii prea numeroase, imposibilitatea de a spune esenţialul, necesitatea de a simplifica şi de a sărăci), dar nu caută aparent nici o soluţie pentru aceste probleme. El, care, în faţa „romanului", va încerca atît o reflecţie teoretică, dar şi o experimentare curioasă şi inventivă – mărturie stau *Jurnalul falsificatorilor de bani* şi *Falsificatorii*

[1] Textul care condamnă cel mai clar „cunoaşterea de sine" şi care se aplică cel mai binc autobiografiei este cel din *Fructele pămîntului* (III, p. 285).

[2] În textul din *Si le grain ne meurt*, lamentaţiile asupra insuficienţelor povestirii autobiografice fac parte din comedia naratorului (v. II, p. 429, 436, 438, 463, 492, 500–501) şi au de fiecare dată o funcţie foarte precisă, în raport direct cu locul lor în text – ca şi nota de încheiere a primei părţi, care serveşte de legătură între cele două părţi.

de bani –, pare că aici se resemnează dinainte. În privința autobiografiei, nu găsim decît niște critici destul de banale și nici o încercare de studiu aprofundat. Sincer vorbind, avem impresia că aceste limite ale autobiografiei de fapt *îi convin*: nu-i displace că reușește în anumite direcții (mărturisirea) și că eșuează strălucit în toate celelalte, împiedicînd povestirea să devină o operă „totală", pe care oricum o socotește imposibilă – și nefastă. Pare să fi jucat destul de lucid politica a tot ce poate fi mai rău, adăpostindu-se în spatele defectelor și limitelor acestui gen, pe care le subliniază chiar el înadins. Există o strategie a eșecului, un fel de viclenie a relei voințe. Realizînd mărturisirea și epurarea trecutului său, ar trebui dovedit că povestirea autobiografică este incapabilă să producă de una singură același efect de ambiguitate precum convergența mai multor povestiri lineare, deliberat fictive: într-un cuvînt, autobiografia n-ar putea de una singură să creeze imaginea de sine, în vreme ce un „roman" ar reuși-o. Eșecul relativ din *Si le grain ne meurt* este, de fapt, o etapă spre reușita *Falsificatorilor de bani*[1].

Această afirmație trebuie nuanțată: prima parte este eșecul concertat al unei povestiri care ar fi trebuit să fie complexă și care, în realitate, este confuză; partea a doua este reușita unei povestiri perfect ambigue, dar care nu se referă la o fază limită a întîmplării. Gide a folosit, într-adevăr, toate mijloacele pe care le-a avut la dispoziție, atît pentru a recreea în interiorul autobiografiei un efect de ambiguitate, pe care aceasta părea a o exclude *a priori*, dar și pentru a obliga autobiografia să nu fie înțeleasă prin ea însăși decît în lumina restului operei. În final, este în continuare vorba de a *arunca din nou naratorul în indecizie*, indiferent că sînt jocuri de prelungiri, nivele sau sensul povestirii propriu-zise.

[1] Această ierarhie a celor două povestiri apare foarte clar în *JFB*, pp. 33–34 sau în alte puncte de vedere ale lui Gide (*Caietele Micii Doamne*, *CAG 4*, p. 95 [9 aug. 1921]; scrisoare către André Rouveyre din 22 nov. 1924, în André Gide și André Rouveyre, *Correspondance*, ed. Mercure de France, 1967, p. 90).

Prelungirea.

Decupajul acestei povestiri ascunde în totalitate povestea ulterioară a adultului (ce se va întîmpla cu el după logodnă?) şi povestea-actuală a naratorului: în care dintre ele aparţine naratorul *real* acestei drame despre care ne spune „că se joacă în continuare[1]"? E absolut imposibil de ghicit acest lucru atunci cînd citim *Si le grain ne meurt*. Această omisiune se explică, evident, printr-un imperativ de discreţie. După logodnă, povestea lui André şi a Madeleinei este indisociabilă, deci nu poate fi făcută publică. De aceea, sfîrşitul lăsat în suspensie devine perfect misterios[2]. O simplă aluzie, total incomprehensibilă, este făcută referitor la actualele dificultăţi ale naratorului, la începutul celei de-a doua părţi[3]. Nu ar fi deloc exagerat să spunem că, de fapt, nu ştim „a cui" poveste este spusă în *Si le grain ne meurt*... În ceea ce priveşte portretul naratorului adult, acesta oferă numeroase elemente şi nu se ascunde în momentul în care povesteşte: dar aceste elemente nu au nicăieri consistenţa şi nici unitatea unui portret: sau, cînd se organizează, o fac spre totala perplexitate a cititorului (vezi, mai jos: *sensul*). Lipseşte urmarea povestirii[4], pe care douăzeci de ani mai tîrziu *Et nunc manet in te* nu o va înlocui decît în parte. Anumite zone ale vieţii lui Gide rămîn în

[1] *Dacă*, II, p. 430.

[2] Alegerea acestui ultim cuvînt din carte „şi ne-am *logodit*" conţine atît ideea de ceva rămas în suspans, cît şi o formă voalată de mărturisire. Lăsînd *căsătoria* undeva în umbră (oare de ce Gide n-a scris: „ne-am *căsătorit*"?), el refuză curiozităţii publice drama conjugală, exprimînd-o sub o formă indirectă, caracteristica „mariajului de formă" fiind de a face din logodnă o stare definitivă. Cît priveşte explicaţiile care preced acest sfîrşit în suspensie, ele probabil că au părut misterioase cunoscuţilor lui Gide, care, cu toate acestea, ştiau urmarea poveştii (cf. *CAG 4*, p. 92).

[3] II, p. 549.

[4] De două ori în *Si le grain ne meurt*, Gide are aerul că anunţă o urmare (p. 547 şi 607). Citind însă declaraţiile directe ale lui Gide, pare că ideea de a prelungi povestirea dincolo de logodnă n-a fost decît o ipoteză extrem de improbabilă (*„Mă îndoiesc că aş putea să merg mai departe cu scrierea acestor Memorii. Şi totuşi, cît de interesant ar fi fost!" J*, I, p. 696 [14 iul. 1921]), unde există o tentaţie trecătoare (*„Fără să vreau, întrevăd deja o urmare." Caietele Micii Doamne, CAG 4*, p. 92 [10 aug. 1921]), dar apoi nu se va mai pune problema.

umbră, mai ales practicarea şi problemele legate de homosexualitate[1]. *Si le grain ne meurt* nu povesteşte decît *descoperirea*. În rest, trebuie să ne mulţumim cu indicaţiile împrăştiate din *Jurnal*. Pentru a ne face o idee în legătură cu relaţiile dintre Marc Allégret şi Gide, trebuie să citim anumite pasaje din *Jurnal* şi să descifrăm „transpunerile" din *Simfonia pastorală* sau din *Falsificatorii de bani*: în autobiografie, nu există nici o urmă. Cînd, în *Et nunc manet in te*, Gide dezvăluie în sfîrşit drama conjugală, el ascunde o altă parte a vieţii sale, naşterea fiicei sale, Catherine, în 1923[2]. Discreţie necesară, se va spune iar: Gide a fost în egală măsură avid să *se* compromită pe cît a încercat să-i protejeze pe cei dragi de curiozitatea generală. Dacă într-adevăr ar fi fost aşa, ar fi trebuit să îşi compună o operă postumă şi să dea aceleaşi dispoziţii ca cele ale prietenului său, Martin du Gard, neautorizînd publicarea unor astfel de scrieri decît la cincizeci de ani după moartea sa. De ce n-a făcut-o? Ştim ce oroare avea Gide faţă de categoria operelor postume. Autobiografia sa are mai întîi o funcţie de mărturisire, de confesiune sau de sfidare – în tot cazul, ea trebuie să producă întotdeauna un scandal. Actul unui om viu făcut pentru cei vii, definită *hic et nunc* de emiţător şi de destinatarii săi, autobiografia trebuie să creeze scandal, să stabilească o transparenţă al cărei autor, dar totodată şi martor Gide se dorea a fi – indiferent dacă va ajunge victimă sau beneficiar al efectului produs. „Şi cînd te gîndeşti că n-am să ştiu niciodată ce se va

---

[1] Referitor la aceste limite ale autobiografiei, vezi analizele lui Henri Rambaud în François Derais şi Henri Rambaud, *L'Envers du journal de Gide et les secrets de la sincérité*, ediţie adăugită, Paris, Le Nouveau Portique, 1952, pp. 63–66.

[2] Această altă faţă a vieţii lui Gide nu apare în *Et nunc*... decît sub forma unei aluzii destul de misterioase şi dezinvolte în acelaşi timp (*J*, II, p. 1130). Gide era perfect conştient de deformările pe care acest cîmp limitat le vor aduce imaginii sale. El o notează, îndurerat, în legătură cu *Jurnalul* publicat de el în 1939 şi cenzurat de toate pasajele referitoare la Madeleine: *„Cele cîteva aluzii la drama tainică a vieţii mele devin de neînţeles pentru că lipseşte ceea ce le-ar fi putut clarifica; incomprehensibilă sau inadmisibilă, ofer această imagine a eului mutilat care nu este decît un gol în locul inimii mele arzînde."* (*J*, I, p. 1331 [26 ian. 1939]). Această constatare s-ar putea aplica, chiar dacă într-o mai mică măsură, şi în *Si le grain ne meurt*.

crede despre această carte!" suspina Gide cînd se gîndea totuşi la posibilitatea unei lucrări postume[1]. El se teme cel mai tare că, după moartea sa, mărturia ar putea fi înăbuşită sau falsificată, aşa cum s-a întîmplat cu Rimbaud şi Whitman şi cum se va întîmpla, chiar sub ochii lui, şi cu Jacques Rivière[2]. De unde şi necesitatea de a publica în viaţă – cît încă trăieşte Madeleine –: lucru imposibil în 1916, cînd începe să scrie, pentru că Madeleine nu ştia atunci. Nu s-a putut decît din momentul în care Madeleine a descoperit, din întîmplare, secretul, în 1916, şi după criza din 1918[3]. Chiar şi atunci, afecţiunea, prudenţa l-au reţinut multă vreme de la dorinţa de a publica. El a recurs la un compromis, şi anume ediţia confidenţială de douăsprezece exemplare care asigură supravieţuirea textului, punîndu-l la adăpost de moştenitorii abuzivi şi ferind-o pe Madeleine de un scandal public. Dar compromisul este unul provizoriu. Gide

---

[1] *CAG 4*, p. 92.

[2] Gide a afirmat de mai multe ori că, încă înainte de 1900, nu numai că avea intenţia să-şi scrie Memoriile, dar şi să le publice *în viaţă* (vezi scrisoarea către François Porché în *C*, pp. 191–192). El explică foarte clar motivele într-o scrisoare către Edmund Gosse (*op. cit.*, pp. 189–190, scrisoarea din 16 ian. 1927) şi în *Proiect de prefaţă*, care se găseşte în *Œuvres complètes* (vol. X, 1936, pp. 453–454): oroare faţă de *„camuflarea convenţională"*, *„adorarea părinţilor, a prietenilor şi ascunderea morţilor"*. În august 1922, el îi declară Micii Doamne: *„Nu cred în publicaţiile postume, pentru că nu le pot controla"* (*CAG 4*, p. 147). În 1925, atitudinea Isabellei Rivière îi va spori neîncrederea (*ibid.*, p. 229 şi 249).

[3] De aceea, în 1916, el îşi califică autobiografia drept *„operă postumă"*, în măsura în care publicarea nu va fi posibilă decît într-un viitor nedeterminat (termen folosit într-o scrisoare către Edmund Gosse, *op. cit.*, p. 130, 3 iul. 1916). Abia criza din 1918 face de conceput publicarea, nu numai pentru că Madeleine deja a aflat, ci şi pentru că, arzînd toate scrisorile lui Gide, a rupt şi contractul tacit care îi lega pe acest plan. Pentru a înţelege limitele şi precauţiile mărturisirii lui Gide, trebuie luat în consideraţie faptul că el nu a luat niciodată *iniţiativa* unei mărturisiri faţă de Madeleine: a lăsat totul în voia hazardului şi i-a dat posibilitatea lui Madeleine să afle singură adevărul, chiar dacă atunci a fost nevoit să şi-l asume cinstit într-o dezbatere dureroasă pe care aceasta a declanşat-o. Era exact atitudinea lui Gide din 1894 faţă de mama sa; o întîmplare nefericită, pe care nici n-a provocat-o, nici n-a încercat s-o evite, îi dezvălui dnei Gide emanciparea fiului său, pe care acesta şi-o revendică drept o libertate, pledînd pentru dreptul ce i se cuvine. Dar, în 1894, el cedează, în timp ce criza din 1918 îi va aduce libertatea.

doreşte să publice, dacă nu din alte motive, atunci măcar pentru a demonstra că este viu, contrar „lumii de dincolo". De unde şi tergiversările dintre 1920 şi 1926 atît pentru *Corydon*, cît şi pentru *Si le grain ne meurt* şi exasperarea lui Gide faţă de prietenii care încearcă să-l împiedice, propria sa neliniştе înainte de toate, dominată de dorinţa de a fugi, şi ezitările şi calculele asupra tirajului şi momentul propice etc[1]. Din această groază de lucrări postume, trebuie să reţinem mai ales că *Si le grain ne meurt* a fost *scrisă pentru a putea fi publicată* imediat, cu toate limitele pe care le implica şi cu toate precauţiile de sens indispensabile în raport cu *destinatarii* imediaţi: renunţarea la categoria *postumelor* corespunde, de fapt, renunţării la exigenţele principale ale autobiografiei, adică dezvăluirea totală şi perspectiva sintetică. Această renunţare nu era deloc un sacrificiu sau o greşeală, ci o alegere deliberată[2]. *Din păcate*, Gide nu a fost împiedicat de imperativele discreţiei necesare în scrierea unei autobiografii totale; el a ales limitele proprii pe care le-a jucat savant pentru a-şi transforma autobiografia într-un text special, în care mărturisirea trece fără a fixa povestea respectivă.

Nivelele.

Este vorba aici de compoziţia primei părţi. Rareori s-a văzut un eşec de compoziţie atît de concertat şi de abil. *Totul se petrece aici ca şi cum ar fi două poveşti diferite, juxtapuse în mod artificial.* Una ocupă nouăzeci la sută din text, care este compus din amintiri de copilărie povestite minunat, dînd impresia unei copilării fără probleme, unei copilării normale,

[1] În *Caietele Micii Doamne*, poate fi cel mai uşor urmărit în amănunt, adică în nuanţele şi complexităţile sale, comportamentul lui Gide între 1920 şi 19 oct. 1926, cînd anunţă Micii Doamne: *„Mai mult ca sigur că voi da drumul la* Si le grain ne meurt." (*CAG 4*, p. 290).

[2] Charles Du Bos a analizat foarte pertinent consecinţele publicării imediate (*Dialogue avec André Gide*, p. 266, nota 3): greşeala sa însă a fost că a vrut să-l judece pe Gide la fel ca pe Rousseau, fără să distingă originalitatea intenţiei gidiene.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

prin intermediul bucuriilor şi plăcerilor scrisului. Cealaltă, compusă din mai multe episoade foarte bine delimitate şi dramatizate, trasează în termeni încă destul de misterioşi originile unei drame ce se va petrece, ale unei „drame ce încă se mai joacă[1]". Aceste două nivele nu par să comunice: povestea profană şi drama sacră coexistă ca apa şi uleiul, fără să se amestece, în secţiuni ale textului nelegate sau necontopite şi, adesea, chiar contradictorii: de aceea, cititorului îi trebuie multă voinţă atunci cînd citeşte primele patru capitole, pentru a împăca povestirile pline de optimism ale jocurilor, ale caselor de ţară, ale vieţii familiale, ale trezirii la fructele pămîntului sub toate formele lor, cu teza propusă la începutul capitolului I şi reamintită violent la sfîrşitul capitolelor I, II şi IV, a copilăriei sumbre, posace, pregătită de diavol. În ceea ce urmează, în mod similar, rarele fragmente consacrate Madeleinei vor fi abandonate la mijlocul unei povestiri care pare să nu aibă nici o legătură cu ele. Gide, care atribuie cu plăcere genului autobiografic slăbiciunile sale de compoziţie (cf. nota de la sfîrşitul primei părţi), ştia prea bine că aceste probleme narative ţin, de fapt, de conflictele sale intime şi de contradicţiile lui[2]: departe de a încerca să le depăşească, el a utilizat aceste slăbiciuni incontestabile pentru a obţine un efect artistic în structura globală a operei, creînd un contrast cu cea de-a doua parte.

Existenţa acestei structuri discontinue şi heterogene a povestirii în prima parte este clarificată de decupajul făcut de însuşi Gide în 1920, atunci cînd au fost publicate nişte fragmente în *Nouvelle Revue Française*[3]: el oferă fragmente din

---

[1] *Dacă*, II, p. 430.

[2] *J*, I, p. 572 [13 oct. 1916]: „[...] *Nici măcar nu am abordat subiectul, şi nu se întrevede exprimarea, nici nu se presimte apariţia a ceea ce ar fi trebuit să ocupe întreaga carte, a acelui ceva pentru care am scris-o*"; şi p. 415 [ian. 1917]: „*Poate că am să mă opresc ceva mai mult asupra exceselor acestei introduceri. [...] Îmi pare că încă n-am spus nimic şi că, pînă acum, n-am făcut decît să mă pregătesc.*"

[3] Aceste fragmente au fost publicate de şase ori, între februarie 1920 şi ianuarie 1921 în *NRF*. Este o imagine îndulcită şi filtrată a povestirii pe care publicul o va cunoaşte între 1920 şi 1926, pînă la publicarea integrală. Această autocenzură, e drept că provizorie, era tocmai tratamentul de care se temea Gide atunci cînd se gîndea la moştenitorii săi şi la ceea ce ar putea face cu

primele şase capitole, renunţînd la drama blestemată (tot ceea ce se referă, mai îndeaproape sau mai de departe, la sexualitate, Madeleine şi Diavol): rămîn amintiri fermecătoare dintr-o copilărie fericită. Cîteva tăieturi au fost de ajuns, restul păstrîndu-şi amploarea şi consistenţa. Blestemata dramă este concentrată într-o serie de texte destul de scurte care formează de-a lungul primei părţi echivalentul a ceea ce Rousseau numea „un lanţ de iubiri secrete": dar, spre deosebire de Rousseau, Gide, în această primă parte, nu explică niciodată în mod clar şi global structura şi scopul acestui lanţ; din contră, el apelează la aluzii extrem de voalate şi îmbrăcate într-un limbaj metaforic, liric sau dramatic: drama celei de-a doua părţi, cu lumina sa ambiguă, se află la rîndul ei între două zone de umbră: povestirea premonitorie şi aluzivă a copilăriei şi adolescenţei şi tăcerea asupra vieţii adulte de după logodnă.

Deşi aluzivă, drama blestemată este, în acelaşi timp, de o coerenţă extraordinară: legătura care se stabileşte între episoadele cele mai dramatice rămîne incertă prin *natura* sa. Principalele verigi ale lanţului sînt tema copilăriei sumbre (pînă la începutul capitolului V), ipoteza Diavolului (începînd de la sfîrşitul capitolului IV), lanţul extrem de ambiguu al *Schaudern* (care articulează teama şi panica, iubirea pentru Madeleine şi extazul dionisiac) şi, în sfîrşit, jocurile dialectice ale umbrei şi ale luminii. Gide rămîne fidel punctului său de vedere: el vrea să *reprezinte*, şi nu să explice, să rezolve sau să reducă: recurgînd la un amestec de diverse limbaje mitologice, el restituie tonalitatea dramei, complexitatea sa, lăsînd explicaţia deschisă. La sfîrşitul primei părţi, unde tensiunea se destinde şi unde invadează cronica vieţii literare[1], accentuează această incertitudine pe care

---

povestirea sa... În mod curios, o dată apărută ediţia integrală, el va reveni la ideea de autocenzură (cf. scrisoare către Edmund Gosse, *op. cit.*, p. 190, 16 ian. 1927: *„Adaug că, din această carte, n-am scos decît o ediţie care s-a epuizat foarte rapid şi nu am intenţia să las să fie reeditată – cel puţin nu aşa curînd – decît renunţînd la tot ceea ce poate stîrni comentarii."* Precauţii oratorice, destinate fără îndoială spre a împăca părerile corespondentului său, căci adaugă: *„Dar aş vrea să nu mor fără a simţi că* EL ESTE ACOLO.").

[1] Se ştie că ultimele două capitole au fost scrise mult după celelalte, în iarna 1920–1921, pentru a face legătura cu cea de-a doua parte. Ultimul

o subliniază abil nota finală, aruncînd responsabilitatea asupra genului autobiografic. Această relativă confuzie va scoate la iveală claritatea celei de-a doua părţi; şi Gide îşi va *povesti*, în pofida tuturor, copilăria şi va *tăcea* în privinţa vieţii sale. Cititorul va fi astfel pregătit pentru existenţa unei drame, liniştit în privinţa umanităţii şi normalităţii eroului, legănat de farmecele unei copilării burgheze şi de o adolescenţă mitică şi literară. Acest lung andante îl va face să aprecieze şi mai mult presto-ul din partea a doua. Dar nu ne va ajuta să aflăm *cine* scrie. Această disimulare şi acest lung suspans perfid al primei părţi servesc în pregătirea celei de-a doua părţi, în cadrul unei strategii de seducţie, pregătite pentru nişte destinatari precişi. Într-o perspectivă postumă şi sintetică, s-ar putea crede că Gide a trebuit să-şi depăşească efectele regizorale pentru a începe o cercetare şi a elabora o interpretare care l-ar fi obligat, fără îndoială, să facă nişte alegeri care i-au displăcut dintotdeauna.

Sensul.

Acest lucru este valabil în special pentru partea a doua. Rar s-a văzut o povestire mai ambiguă. *Totul se petrece ca şi cum ar exista doi naratori diferiţi, care vorbesc rînd pe rînd şi, uneori, amîndoi în acelaşi timp.* Nu mai este vorba aici de o întîmplare povestită, care să se desfăşoare rapid, cu o linie de acţiune destul de simplă: ci de *sensul* acestei povestiri, căreia i se dau două interpretări diferite, fără ca vreuna să poată fi neglijată în cursul lecturii sau eliminată la sfîrşit. Chiar dacă ne va fi greu să recunoaştem nouă, cititorilor, se pare că această ambiguitate nu este doar o viclenie la adresa destinatarilor, ci corespunde unei contradicţii trăite de Gide chiar în momentul evenimentelor propriu-zise şi mereu activă în el în momentul cînd le narează. Oare homosexualitatea în sine este ceva firesc şi sănătos? O autenticitate

---

capitol (X) cu mitul *„pădurii întunecate"* şi cu interminabila galerie de portrete (din care lipseşte figura principală: cea a lui Paul Valéry), dă impresia de împlinire lascivă, de neclaritate, iar în ceea ce priveşte personajul, despre el nu mai ştim practic nimic.

regăsită dincolo de minciuna puritană şi de dubla interdicţie asupra sexualităţii (reprimarea sexualităţii, în general; definirea heterosexualităţii ca normă)? Există o latură triumfătoare, cuceritoare, solară de care ne convinge această a doua parte. Dar umbra diavolului, vicleniile şi ispitele sale, multiplele lui încarnări, această umbră pluteşte de-a lungul întregii povestiri, dar, mai ales, la început şi la sfîrşit. Este mai puţin vorba despre imaginea evident diabolică a lui Wilde, cît despre ideea unei „orbiri din fericire" – de diviziune internă, de iluzie şi de inconştienţă de care *cineva* profită şi care nu poate da naştere decît la drame: tocmai cele care anunţă imaginea finală a căsătoriei dintre ceruri şi infern – adică drama care, din 1916, s-a acutizat şi se îndreaptă spre deznodămînt. Dubla naraţiune reflectă neliniştea naratorului – care, povestind Micuţei Doamne drama din 1918, spune la distanţă de trei fraze: „Am fost odios" şi „Nu sînt convins că am greşit[1]". Deci, va fi necesară lectura multor texte pentru a sesiza sensul nehotărîrii naratorului, funcţia ambiguităţii, utilitatea unui final pe care Gide îl vrea brusc şi în suspensie (tehnică pe care, de acum înainte, o va folosi de multe ori în povestirile sale). Departe de a cuprinde viaţa lui Gide, povestirea autobiografică, la rîndul său, are o valoare de mărturie asupra unui moment din viaţa sa: este o etapă a cărei menire a fost să-l ajute să obiectiveze şi să depăşească acest conflict esenţial. Nu este, deci, o sinteză în stilul lui Rousseau, ci mai degrabă „o autobiografie de tranziţie" care, în acelaşi timp *act* în raport cu societatea, are totodată şi virtutea de „epurare" şi de „retroacţiune", pe care Gide le atribuia ficţiunilor sale.

De aceea, pentru a sesiza sensul limitărilor din povestire şi funcţia ambiguităţii, este necesar să situăm *Si le grain ne meurt* în „spaţiul autobiografic", printr-o serie de încadrări:

a) Pentru funcţionarea în ansamblu a sistemului, era necesar să existe cel puţin un text publicat şi care să fie clar fondat pe pactul autobiografic, deschizînd perspectiva pentru toate celelalte texte ce vor fi citite de acum înainte. Acesta este rolul

[1] *CAG 4*, p. 10.

unei autobiografii în care mărturisirea sexuală curajoasă semna angajamentul autorului. Dar în timp ce deschidea o perspectivă, acest text era incapabil să o împlinească, să o închidă, lăsîndu-l pe cititor perplex, iar pe autor liber[1]. În 1939, publicîndu-şi chiar el *Jurnalul* (trunchiat), Gide se va supune unei preocupări similare.

b) Pe plan tehnic, *Si le grain ne meurt* reprezintă o etapă, fără îndoială necesară, în studiul *polifoniei*. Din 1911, Gide visează la „roman", structură complexă şi adevărată luptă de puncte de vedere, datorită cărora va putea să se exprime total, fără a se rezuma. Acest roman, pe care a crezut că l-a scris deja o dată cu *Pivniţele Vaticanului*, îl va realiza între 1919 şi 1925, prin *Falsificatorii de bani*. Dar *Si le grain ne meurt* şi *Morceaux choisis* se înscriu în aceeaşi perspectivă de exprimare sintetică şi simultană a ambiguităţii: încercarea de a crea, într-un volum unic, efectul care rezultă din adaptarea unor texte separate, diverse şi contradictorii. Este vorba despre funcţia de multiplicare a subiectelor în prima parte sau de dedublarea punctului de vedere în cea de-a doua. Gide a trăit această tentativă ca pe un eşec relativ (confuzia din prima parte) sau ca pe un succes prea limitat (partea a doua) şi a ieşit din această experienţă convins că „eul" autobiografic nu era cea mai bună exprimare a „sinelui". Pregătirea *Falsificatorilor de bani* se bazează pe experienţa acestei înşelătorii tehnice[2], în timp ce ea se alimentează abundent din textele prezentate şi din problemele ridicate de autobiografie. Încercarea autobiografică a jucat, fără îndoială, un rol deloc neglijabil în trecerea de la regimul „povestirii" la cel al „romanului".

---

[1] Într-un anumit fel, este vorba de evitarea inconvenientului semnalat de Valéry în 1917: *„Eu văd doar că această operă va fi inevitabil cheia întregii tale opere. Aici va fi căutată şi se va găsi întotdeauna explicaţia a tot ceea ce ai scris şi vei scrie. Nu trebuie să pierzi din vedere acest lucru. Într-un anumit sens, faci aici ceea ce ai mai făcut deja şi tot ceea ce nu vei putea face niciodată. Va fi o carte care* VA *scrie celelalte cărţi ale tale"* (*Cor. GV*, p. 454; scrisoarea lui Valéry din 27 iulie 1917).

[2] *JFB*, pp. 32–34.

c) Pe plan etic, *Si le grain ne meurt*, în jocul său de ambiguități, este greu de înțeles fără o viziune mai largă a crizei pe care o traversează naratorul între 1916 și 1921, așa cum este ea reflectată în *Jurnal*, în *Numquid et tu... ?*, în *Simfonia pastorală* și cum este reamintită în *Et nunc manet in te*. Istoria contemporană a naratorului nu trebuie restituită numai pe plan biografic la fiecare capitol, dar și în planul textelor, fiind necesar să urmărim, de-a lungul a vreo zece ani, ceea ce aș numi „lucrarea diavolului". Ambiguitatea lui Gide nu este o stare de oscilație statică, repetitivă și sterilă: în favoarea acestei oscilații, se produce o avansare, o depășire: acest lucru îl va face pe Gide să treacă de la universul creștin la universul umanist: *Si le grain ne meurt* nu este decît o etapă din această muncă de durată, al cărei rezultat nu se regăsește înscris încă. Tema Diavolului este incomprehensibilă, dacă nu este restituită între paginile *Jurnalului* din 1916, *Falsificatorii de bani* și *Călătorie în Congo*. Departe de a domina viața lui Gide, această povestire autobiografică este o mărturie destul de obscură a unei „lucrări" care este pe cale să devieze toată această viață.

Astfel restituit, *Si le grain ne meurt* își găsește locul în jocul scriiturii gidiene: un loc important, dar limitat, care nu poate fi judecat comparativ cu *Confesiunile* lui Rousseau. Singura operă cu adevărat sintetică pe care a scris-o Gide este *Falsificatorii de bani*, nu numai din pricina „conflictului punctelor de vedere", ci și pentru că Gide își proiectează propria imagine la toate „nivelele" construcției, ajungînd să confrunte în simultaneitate problemele diferitelor vîrste ale vieții (Boris, Bernard, Édouard). Și, mai mult, pentru că este singura operă care, prin intermediul *Jurnalului falsificatorilor de bani*, leagă într-un unic ansamblu autobiografia și ficțiunea, și pune în centru problematica scriitorului care lipsește într-atît în *Si le grain ne meurt*. Cu toate acestea, *Falsificatorii de bani* nu poate fi considerată o „sinteză" totală a lui Gide: rodul unui echilibru al maturității, această carte ironică nu ar mai putea, fără o contrapunere a *Fructelor pămîntului* și a *Numquid et tu...?*, de exemplu, să ofere o imagine apropiată a ceea ce a fost Gide. Nu există nici o altă imagine totală în afară de totalitatea textelor.

SPAŢIUL AUTOBIOGRAFIC ŞI CITITORUL SĂU

Definirea şi exploatarea acestui „spaţiu autobiografic" global este, fără îndoială, invenţia cea mai originală a lui Gide pe planul *formelor* literare. Ea este poate mai greu de reperat decît, de exemplu, jocul tehnicilor şi al punctelor de vedere din interiorul *Falsificatorilor de bani*, pentru că se întinde asupra unei întregi opere şi este efectul produs de un joc de *relaţii* şi de o combinaţie ambiguă a unor „contracte de lectură". Dar ea este o „invenţie" de acelaşi tip: exact ca în *Falsificatorii de bani*, Gide nu utilizează decît elemente sau tehnici perfect clasice, rămînînd astfel închis în ideologia şi viziunea lumii şi a textului tradiţionale pe care le implică aceste elemente sau tehnici; toată abilitatea sa ţine de combinaţia de virtuozitate a unui joc care utilizează simultan ceea ce se utiliza separat – şi pare că îl utilizează în deplină cunoaştere. S-a spus despre *Falsificatorii de bani* că ar fi un fel de festival al romanului tradiţional, mai mult decît o deschidere către romanul modern (spre deosebire de operele lui Proust, Joyce, Kafka sau Faulkner); de asemenea, s-ar putea spune că întreaga operă a lui Gide, din punct de vedere al construcţiei deliberate a spaţiului autobiografic, este un fel de festival de închidere al formelor tradiţionale ale literaturii personale, o construcţie exemplară care leagă, în mod diabolic, într-un joc unic lirismul, ficţiunea, eseul şi autobiografia. La acest nivel extrem de global, se situează originalitatea lui Gide, mult mai mult decît într-o operă specifică şi limitată ca *Si le grain ne meurt*, al cărei stil şi construcţie foarte clasice îl pot dezamăgi pe cititorul de azi, pe care l-ar interesa mai degrabă studiile lui Leiris sau ale tuturor celor care, în literatura contemporană, pun problema statutului noţiunii de persoană prin prisma tehnicilor povestirii şi ale stilului.

Această *conştiinţă* organizatoare a spaţiului autobiografic constituie forţa evidentă, dar şi slăbiciunea ascunsă a operei sale. „Spaţiul autobiografic" era o realitate pe care o experimentaseră mulţi scriitori, începînd de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. A se proiecta, a se confesa, a visa, a se epura, a se exprima prin intermediul ficţiunilor, iată ce au făcut scriitorii mai mult sau mai puţin intenţionat de la Rousseau încoace. Scriind *de asemenea*

jurnale, confesiuni, eseuri, în care sinele se dezvăluie mai liber. Pe acest plan, opera lui Gide se prezintă ca şi cea a lui Constant sau a lui Stendhal – cu singura diferenţă că aceştia din urmă nu aveau intenţia ca *Jurnalele* lor să fie publicate[1].

Dar, şi la nivelul obiceiurilor de lectură, spaţiul autobiografic devenise o realitate, ce-i drept, cu o oarecare întîrziere: începînd cu Sainte-Beuve, o parte dintre critici a avut tendinţa să transforme *autorul* într-un principiu de înţelegere a operei. Pentru autori însă, era vorba despre un comportament propriu-zis – neteoretizat; pentru critici, era vorba despre o interpretare ulterioară. Particularitatea lui Gide constă în faptul că el a explicat sistemul, a întrevăzut toate posibilităţile şi a transformat comportamentele negîndite într-o strategie. Dintr-un *efect* produs aleatoriu, el a făcut un scop vizat *a priori* într-un mod extrem de voluntar: totul se întîmplă ca şi cum opera sa ar fi fost în realitate *citită* dinainte.

Pentru a face, aşa cum am încercat aici, teoria „spaţiului autobiografic" al lui Gide, criticul se poate mulţumi să adune nenumăratele texte în care Gide exprimă această teorie (prefeţe, scrisori, jurnale etc.): nu este neapărat vorba de texte din perioada de maturitate – autorul dezvăluind unitatea acestui spaţiu şi felul în care funcţionează el, aşa cum Balzac descoperea unitatea posibilă a universului său printr-un personaj care reapare. Din contră, aici descoperirea este *dinainte* – şi toate mişcările partidei vor fi intenţionat jucate conform acestei reguli, nu vor face altceva decît să manifeste un proiect fundamental. Fără îndoială că temperamentul şi problemele lui Gide se adaptau extrem de bine unei asemenea strategii: acest joc al fugilor îi permite să se elibereze de sine în permanenţă şi să progreseze: nimic nu este mai departe de narcisismul stagnant. Dar luciditatea teoretică şi decizia apriorică pot sigur să fascineze, dar şi să jeneze cititorul: reuşindu-i prea bine acest joc şi această regie a sa, Gide nu cumva a lăsat să se întrevadă o

[1] Asupra proiectului autobiografic al lui Stendhal, cf. prezentarea pe care am făcut-o în „Stendhal şi problemele autobiografiei", *Actes de Colloque sur l'autobiographie organisé par le Centre Stendhalien de l'Université de Langues et Lettres de Grenoble*, Presses Universitaires de Grenoble.

parte din ceea ce constituie „spaţiul autobiografic": şi anume ceea ce nu poate fi înţeles dintr-un subiect decît prin altul, ceea ce eu aş numi „rolul cititorului", care este mic în opera lui Gide – singurul loc care îi este *rezervat* fiind cel al greşelilor sau al neînţelegerii în faţa unui joc al cărui adevăr nu-l cunoaşte decît Gide. De asemenea, i-a scăpat fără îndoială şi posibilitatea ficţiunii de a exprima un lucru încă necunoscut de el şi care, la limită, nu-i va fi imediat şi clar atribuit. În faţa ambiguităţii dominante a spaţiului autobiografic al lui Gide, visăm la atmosfera apăsătoare, la întunericul şi la *împotrivirea* spaţiului autobiografic al lui Kafka, de exemplu, la dialogul pe care îl întreţinea cu şi prin propriile sale ficţiuni... Dar această claritate este necesară pentru a exprima jocul clasic al spaţiului autobiografic: Gide jucînd în acelaşi timp rolul scriitorului şi al criticului, epuizînd dintr-o dată şi simultan toate posibilităţile de proiectare şi de analiză, de practică şi de teorie, dezvăluind legea sistemului şi folosind-o în acelaşi timp în propriile sale scopuri. De aici, apare o anumită perplexitate a cititorului. Cum poate scăpa de impresia că structurarea spaţiului autobiografic decide *a priori* orice lectură, că este una deja făcută şi pe care nu vom putea decît să o reluăm? Există realmente un loc pentru cititor în tot acest sistem?

Dar, fără îndoială, trebuie mai întîi să distingem două generaţii de cititori: nu ne mai aflăm, în prezent, în faţa unor texte în aceeaşi situaţie ca şi contemporanii lui Gide. Publicarea scrierilor intime şi a corespondenţelor ne face să cunoaştem ansamblul „jocului" scriitoricesc. Pentru contemporani, nu era la fel: fiecare carte apărea ca o surpriză în raport cu precedenta şi ca o enigmă, în măsura în care sensul „ironic" putea scăpa sau, chiar perceput, nu putea fixa autorul într-o poziţie bine definită şi definitivă. Şi aceste cărţi erau percepute drept „confidenţe", fără ca această confidenţă să fie explicită. Rămînea soluţia cea mai simplă: citirea cărţilor, fără a lua în considerare autorul, şi căutarea moralei intrinseci: acest comportament perfect legitim devenea totuşi dificil de îndată ce se citeau *mai multe* povestiri ale lui Gide. Autorul, punct virtual care încerca să fie restituit prin triangulaţie, trebuia fatalmente să deţină secretul,

unitatea operei, unitate care nu mai putea fi percepută din acel moment decît prin prisma autobiografică. Dificultatea noastră actuală este una contrară: publicarea jurnalelor intime, a corespondenţelor, a mărturiilor, efortul biografilor lui Gide şi al cercetătorilor universitari au ca rezultat o iluminare a imaginii lui Gide, a poveştii sale, a contradicţiilor sale, operele lui rămînînd într-un fel de penumbră, întrebîndu-ne chiar cum de au putut fi citite de sine stătător, întrebare serioasă pusă chiar de oameni care ignoră ceea ce ştim noi. *Imoralistul*, *Poarta îngustă*, *Simfonia pastorală*, *Falsificatorii de bani* pot apărea astăzi ca adevărate fantasme şi proiecţii ale spaţiului autobiografic al lui Gide, şi nu ca ficţiuni ce merită a fi citite sau ca texte de analiză. Se pare că opera lui Gide are mai multe probleme decît cea a lui Proust, atunci cînd trebuie să facă faţă invaziei şi reducţiei biografice, din pricina ambiguităţii încercării sale, a complicităţii ironice a ficţiunilor sale şi a faptului că structura sa nu se lasă percepută în întregime, iar stilul se forţează să fie foarte discret, ceea ce, la o primă lectură, nu dă ocazia unei analize. Situaţie neplăcută pentru cititorii contemporani, în faţa nehotărîrii autorului; a cititorilor actuali, în faţa evanescenţei operei: această contradicţie sau perplexitate la nivelul lecturii este tocmai efectul „spaţiului autobiografic" al lui Gide, care exclude totodată lectura romanescă a textelor, cît şi reducerea lor biografică. Claude Martin a arătat, în studiul său asupra *Simfoniei pastorale*, că singura lectură posibilă a operei este una ambiguă[1]: putem să ne îndoim de faptul că mulţi cititori sînt capabili şi că, în cele din urmă, au de cîştigat de pe urma unui exerciţiu atît de subtil. Făcînd însă inevitabilă această lectură ambiguă, Gide a reuşit să atragă cititorul atent într-o capcană în „cîmpul său autobiografic", care pare similar cu un cîmp electric sau magnetic – cu polii săi, vibraţiile şi oscilaţiile sale. El recreează astfel *în chiar interiorul operei* impresia pe care o dădea cunoscuţilor lui, şi

[1] *La Symphonie pastorale*, ediţie îngrijită şi prezentată de Claude Martin, Lettres Modernes, 1970, p. XCVIII. Analiza făcută de Claude Martin *Falsificatorilor de bani* în *André Gide par lui-même* (Seuil, 1963) ajunge la aceeaşi concluzie: acest roman *„nu-şi dezvăluie întreaga bogăţie decît în strînsă legătură cu persoana autorului său"* (p. 149).

anume că este „mai bogat decît opera sa“[1] şi, prin acest joc vertiginos, el apare în faţa cititorului ca o conştiinţă transcendentă.

2. SCRIITURA

Povestea din *Si le grain ne meurt* ridică şi alte probleme cititorului în afară de inserarea ei într-un spaţiu autobiografic care îl depăşeşte: stilul este prea concertat, prea lucrat; se vede efortul. Este exact contrariul a ceea ce a făcut Gide în *Simfonia pastorală* sau în *Falsificatorii de bani*, unde efortul şi-a şters propriile urme. Gide spunea despre stilul din *Falsificatorii de bani* că n-ar trebui să prezinte „nici măcar un interes de suprafaţă, nici un relief“ şi adăuga: „Totul trebuie citit cît se poate de plat, ceea ce-i va face pe unii menestreli să întrebe: ce găsiţi de admirat în asta?[2]“ Citind *Si le grain ne meurt*, vedem, din contră, imediat ce trebuie să admirăm. Sigur că poziţia naratorului nu este aceeaşi ca în roman: aproape mereu insesizabil în roman, naratorul se pune aici pe primul plan şi dramatizează relaţia sa cu ceea ce se povesteşte. Dar asta nu ajunge pentru a explica faptul că trece de la un exces la altul, de la invizibil la un fel de opacitate a scriiturii, în care cuvîntul apare mult prea repede. Un critic remarca bine acest defect şi califica stilul primei părţi: „totul îmi pare concertat, subtil, sec, elegant, fanat“, „după gustul meu, e prea elaborat, într-un stil prea afectat, prea conştient“, „expresiile, uneori fericite, au un aer căutat“, „deci este ceva conştient, prea îngrijit, prea literar[3]“. Fără îndoială că este o critică parţială: chiar Gide, în *Jurnalul* său, îşi notează autocriticile care fac parte din comedie. Dar alţi cititori ca Valéry şi Martin du Gard au fost sensibili la această concentrare excesivă.[4] În cele din urmă, acest exces nu are

[1] *Cor. GMG*, I, p. 153.

[2] *JFB*, p. 93.

[3] *J*, I, p. 572 [oct. 1916]; p. 586 [dec. 1916]; pp. 643–644 [ian. 1918]; II, p. 1149 [dec. 1918].

[4] Vezi *Cor. GV*, pp. 453–454, scrisoarea lui Valéry din iulie 1917 referitoare la stilul primei părţi (primele capitole); *Cor. GMG*, I, p. 158, scrisoarea lui Martin du Gard [7 oct. 1920] referitoare la prima parte.

nimic dezagreabil, nu este constant – şi este oare sigur un defect? Putem sesiza funcţia sa dacă nu vedem în raport cu care *normă* ar fi un exces? Pentru a putea judeca, trebuie să eliminăm mai întîi două false probleme: cea a suspiciunii care planează asupra întregului scris: „prea elaborat" ar putea duce atunci la apariţia unui aspect legat de enunţare; şi, în privinţa comportamentului excesiv, el va fi revelator referitor la poziţia lui Gide în raport cu limbajul şi mai ales la concepţia sa de a „scrie bine". Asta poate că ne va ajuta să „citim bine".

A SCRIE

Un scris prea îngrijit sau prea categoric trezeşte la cititorul de autobiografie temerea că îi va fi greu să se desprindă, chiar dacă înţelege că teama sa nu are nici o bază. Cînd arta se vede prea tare, ea pare artificială; iar artificiul, disimulare sau comedie. Între artă şi „sinceritate" cititorul sfîrşeşte prin a crede că există o antinomie. Oare ce cititor nu se teme uneori în faţa eşafodajelor lui Chateaubriand sau nu se simte agasat de exploziile de lirism ale Violettei Leduc, ca să luăm două exemple extrem de diferite? De aici nu mai e decît un pas pentru a crede în minciună, pas pe care e mai bine să nu-l facem. Căci atunci, ca să fim logici, ar trebui să legăm sinceritatea de folosirea unei scrieri de gradul zero, plată şi dezordonată. Ceea ce ar însemna iar să credem că autobiografia are ca funcţie dezvăluirea unui conţinut preexistent formei sale şi că orice formă şi orice efort de stil n-ar face altceva decît să altereze sau să disimuleze. Această ipoteză a obiectului ascuns, care se află undeva *dedesubt*, transformă cititorul în copoi şi practic îl împiedică să citească. De fapt, aşa a gîndit şi Valéry cînd l-a pus în gardă pe Gide împotriva exceselor de virtuozitate: pentru că el le credea incompatibile nu numai cu „sinceritatea", ci şi cu pactul autobiografic:

> E grav să trimiţi biletele explicative celui căruia i te confesezi: s-ar putea să uite să te mai absolve de păcate. Se presupune că penitentul

> trebuie să dea dovadă de sînge rece, ceea ce este incompatibil cu sinceritatea: o idee absolut stupidă, dar care deseori le trece oamenilor prin cap.[1]

Adevărul este exact invers: discursul nu ascunde sinceritatea, ci o creează în felul său: adică, atît ca efect al enunţării, cît şi atunci cînd este „conţinutul" enunţului. Stilul este poate ascuns, dar masca este chiar persoana, chipul său autentic *sub* care nu se află nimic. Aforismul lui Valéry, conform căruia tot ceea ce este mai profund la om este pielea sa, se aplică cu uşurinţă scrisului. Valéry, duşman al oricărei confesiuni la nivelul conţinutului, spera să reuşească o autobiografie doar ca formă şi este ceea ce a crezut că a făcut prin *Tînăra parcă*[2]. Gide mai spunea că nu ne putem exprima decît prin inventarea unei forme:

> Doar sufletele foarte banale reuşesc cu uşurinţă să-şi exprime cu sinceritate personalitatea lor. Căci o personalitate nouă nu se poate exprima sincer decît într-o formă nouă. Fraza personală trebuie să rămînă la fel de greu de încordat precum arcul lui Ulise.[3]

În această invenţie a unei scrieri constă interesul autobiografiilor celor mai reuşite ale secolului XX, respectiv ale lui Leiris şi Sartre: această scriitură, care, de altfel, antrenează reacţiile cititorilor, reacţii care pot fi violente şi în funcţie de care se măsoară eficacitatea portretului: de exemplu, cum să nu simţim pînă unde sună fals stilul lui Leiris în *l'Age d'homme* (fie şi numai prin folosirea imediat perceptibilă a adverbelor şi a tot ceea ce dă nuanţă) – admirabilă interpretare a impresiei că sîntem mereu „într-un echilibru instabil", de care, de altfel, se plînge permanent; sau cum poate părea stilul lui Sartre din *Cuvintele* prea fix, prea strîns, prea concentrat?

Aceasta implică deci că autobiografia *spune* tot şi nu ascunde nimic. Sau că, dacă există ceva *ascuns*, nu este *dedesubt* în raport cu ceea ce s-a spus (căci atunci, cum am putea spera

---

[1] *Cor. GV*, p. 454.

[2] Paul Valéry, *Cahiers* (Paris, ed. CNRS, 1958, vol. IV, p. 508): *„Forma acestui cînt este o autobiografie"*.

[3] *J*, I, p. 278.

să-l atingem, dacă nu prin anchete biografice? Şi care ar mai fi interesul?), ci în maniera *în care* este spus. Dar pentru a o înţelege, trebuie să renunţăm la orice idee preconcepută; marea dramă a cititorilor-copoi este că presupun că autorul nu *ascunde* decît ceea ce cred ei că ştiu deja şi că acest ceva este mereu acelaşi. Lectura unei autobiografii presupune, din contră, că renunţăm la această căutare care reduce conţinutul ascuns, pentru a surprinde tot ceea ce este evident în enunţare: stilul, scriitura frumoasă, falsurile, înfloriturile, efectele de ton – totul devine atunci esenţial. Pentru a-l sesiza, trebuie să fim atenţi, să sesizăm orientarea discursului (adică ocolişurile şi destinaţia), precum şi contextul.

„A SCRIE PREA MULT"

De aceea, „a scrie prea mult" gidian trebuie considerat doar ca un aspect al enunţării. Nu este un defect anulator care descalifică autobiografia, ci o particularitate care o califică. El relevă simultan existenţa unei nemulţumiri şi a unei împotriviri a naratorului, pe plan psihologic şi moral, *şi* căutarea unei protecţii sau a unei soluţii, pe plan estetic. Astfel, dintr-o dată, ne găsim în centrul problemei lui Gide, cea a raportului dintre etică şi estetică.

Cea mai mare parte a comentariilor lui Gide asupra exceselor de stil din prima parte din *Si le grain ne meurt* dau dovadă de o nemulţumire ale cărei probleme de stil nu sînt, în realitate, decît un pretext. Totul se petrece ca şi cum Gide şi-ar revărsa asupra propriului stil o adevărată agresivitate, a cărei destinaţie e în altă parte. El vede că, dacă se aruncă în „stil", o face pentru că nu are curajul să abordeze frontal subiectul (adică drama sa) şi că, în realitate, dificultatea sa de a vorbi despre această dramă este sursa virtuozităţii în toate celelalte subiecte.[1] Stilul minunatelor povestiri din copilărie obstrucţionează precum parlamentarii anglo-saxoni care iau cuvîntul la tribună

[1] *J*, I, pp. 551–552 [31 martie 1916]; p. 572 [13 oct. 1916]; p. 615 [ian. 1917].

şi citesc pasaje interminabile din Biblie pentru a împiedica dezbaterile. Fără îndoială că, din această cauză, *Jurnalul* este atît de sărac în scriere şi în reflecţii asupra structurii şi modalităţilor povestirii autobiografice: la Gide, dezbaterea este reportată la problema stilului. Iar drama se exprimă structural prin această disjuncţie a celor două nivele ale povestirii pe care le evocam mai înainte şi care este, în acelaşi timp, un defect şi un semn: de altfel, nimeni nu se îndoieşte că Gide a constatat el însuşi avantajul pe care îl poate avea din acest defect şi că lamentaţiile *Jurnalului* nu fac parte din aceeaşi strategie. În cele din urmă, aceste nemulţumiri sînt toate exagerate şi ar fi bine să nu le acceptăm decît după un examen atent. Este adevărat că „a scrie prea mult" duce la o anumită opacitate: „a scrie prea mult" este „deja scris", ajungînd, printr-un exces de artă, la platitudinea ne-scrisului. Orizontul din *Si le grain ne meurt* ar fi deci *scrierea*: ceea ce de altfel sugera şi Martin du Gard prevenindu-l împotriva riscului de a face *Cartea prietenului meu* „calitate extra"[1]. Un asemenea dialog însă pare pripit. Majoritatea pieselor de virtuozitate ascund o concentrare aparentă, o pertinenţă secretă, care nu iese la iveală decît la o lectură atentă. De exemplu, cum am putea vedea în descrierea caleidoscopului o simplă „scriere", în vreme ce, în spatele acestui joc, se află arta şi poate şi metodele şi structurile operei lui Gide?

A scrie prea mult şi virtuozitatea nu sînt nici omniprezente şi nici total gratuite: există, totuşi, şi funcţionează ca semne ale unei împotriviri sau ale unei probleme. Dar este revelator că aprehensiunea în faţa dramei copilăriei şi împotrivirea exprimării acesteia se traduc la Gide nu printr-o lipsă de abordare directă (o afazie, o jenă), ci mai degrabă printr-un surplus, o supraabundenţă protectoare a limbajului, în care cuvîntul vine poate prea în faţă, dar nu dă greş. Reticenţa se manifestă prin excesive încîntări de exprimare. Gide suferă de boala fericirii: totul se petrece ca şi cum, la nivelul limbajului, nu s-ar putea întîmpla niciodată *în final* vreo catastrofă.

[1] *Cor. GMG*, I, p. 158.

Acest sentiment de siguranță care există și în nemulțumire poate surprinde cititorul de autobiografie. Fie că există în excesul de perfecțiune un pic de inutilitate sau „pe lîngă" la care ne referim aici, sau în extraordinarele jocuri de ambiguitate pe care le vom evoca ceva mai încolo, în „migăleala" un pic plată sau în subtilitățile minunate de clar obscur, Gide respiră și inspiră cititorului o netăgăduită fericire a limbajului.

Poate că cititorul autobiografiei este, în zilele noastre, mult prea ahtiat după textele nefericite și problematice în care omul apare, mai ales prin limbaj, ca o lipsă. Stilul lui Gide, prin plenitudinea și siguranța pe care o inspiră, riscă din acest punct să-l frustreze, să-l deranjeze din obiceiurile sale de cititor. Ambiguitatea lui Gide, la nivelul enunțării, este tocmai semnul unei abundențe de sensuri; iar efectul de „fugă" astfel obținut nu are nici o legătură, de exemplu, cu amețeala pe care o induce Leiris cu latura sa de Sisif sau butoi al Danaidelor: este vorba, din contră, de o circulație armonioasă a sensului într-un organism viu. Nimic nu se pierde, totul se adaugă, se combină. Acest refuz al excluderii împiedică această plenitudine să nu se transforme într-o „închidere". Pe acest plan, *Si le grain ne meurt* ar trebui să se situeze mai degrabă în linia *Poezie și adevăr* decît în cea a *Confesiunilor*.

Fericirea se sprijină, în întregime, pe credința în puterea limbajului, care poate surprinde azi, pe o lipsă de neliniște sau de întrebare asupra limitelor limbajului, care contrastează în mod ciudat cu atitudinea lui Valéry, de exemplu. Existența „Operelor sale complete" în volume cu hîrtie albă, imaginate încă din tinerețe, constituie semnul cel mai uluitor. Gide era convins că acele hîrtii vor fi scrise și că sînt virtual deja scrise. În mod similar, declarația lui Gide, prin care afirma că „în artă nu există probleme [adică probleme etice] – cărora opera de artă să nu le fie o soluție suficientă[1]" – declarație perfect coerentă cu dorința pe care o avea Gide de a „reprezenta", dar care exclude arta ca artă ca fiind generatoare ea însăși de probleme. În această direcție, Gide este poate exemplul cel mai extraordinar de bună credință în proiectul de a scrie. Ne imaginăm cum ar fi

[1] Prefață la *l'Immoraliste* (III, p. 367).

povestit Sartre, în *Cuvintele*, fantasma „Operelor complete pe hîrtie albă". Aici, vocaţia s-a realizat fără să fie pusă în chestiune. Trebuie să recunoaştem că există şi autobiografi *fericiţi*.

A SCRIE BINE ŞI A CITI BINE

Această fericire şi această conştiinţă în scris implică, firește, o anumită manieră de *a citi*; tot aşa cum opera este deja citită şi interpretată global la nivelul spaţiului autobiografic, la fel locul şi gesturile lecturii sînt înscrise şi călăuzite de o scriitură sigură pe ea: cititorului nu-i mai rămîne altă contribuţie originală decît cel mult o înţelegere greşită. E adevărat că, adesea, este uşor greşită, dar, chiar şi aşa, nu este neapărat o interpretare originală, pentru că Gide şi-a luat atîtea precauţii tocmai pentru a descuraja şi a-l lăsa pe cititorul prea grăbit să se rătăcească.

Pentru a sesiza această practică a lui „a scrie bine", putem porni de la o remarcă a lui Gide prin care comentează stilul unei scene a ceea ce va deveni *la Porté étroite*: „În prezent, admir tot ceea ce am reuşit să nu spun, să PUN DEOPARTE[1]".

Se cunoaşte înclinaţia lui pentru „ideile sărite", admiraţia pentru stilul lui Stendhal, groaza faţă de explicaţiile din povestire. Această muncă de stilizare prin suprimare face ca povestirea să devină o adevărată artă a litotei: implică în text tot ceea ce *s-a scos*. Gide ştie foarte bine ce n-a spus, ce a sărit, ce a economisit pentru a restitui la nivelul efectului. Şi, meditînd la povestire, cititorul atent nu va găsi decît ceea ce a fost scos: nimic altceva. În cel mai bun caz, cititorul va face drumul invers scrisului. Acest lucru este la fel de valabil pentru autobiografie, cît şi pentru roman. Astfel, în *Jurnalul falsificatorilor de bani*, Gide declară, referitor la povestirile multiple făcute din diverse unghiuri:

> Aş vrea ca aceste evenimente să apară mult deformate în povestirea pe care o vor forma în final; un oarecare interes provine pentru cititor din

[1] *J*, I, p. 170.

faptul că trebuie să *restabilească* totul. Povestea presupune colaborarea sa, pentru a se contura mai bine.[1]

Această colaborare este o iluzie, pentru că nu e nimic de restabilit care să nu fi fost deja stabilit. Gide o ştie foarte bine, avînd în vedere că, ceva mai încolo, cu machiavelism şi cinism, îi explică cititorului capcana în care va cădea oricum:

Se cuvine ca, spre deosebire de Meredith sau de James, să-l las pe cititor să mă trateze cu superioritate – să procedez în aşa fel încît să-i îngădui să creadă că este mai inteligent decît autorul, mai moralist, mai perspicace şi că descoperă în personaje o mulţime de lucruri, iar în timpul povestirii, o grămadă de adevăruri, fără voia autorului şi, ca să zic aşa, fără ştirea sa.[2]

Iată-ne deci avertizaţi – şi totodată descurajaţi, în cazul în care am crezut pe ici pe colo că am sesizat cîte ceva mai mult decît Gide. O asemenea analiză ne ia şi posibilitatea de a ne crede mai inteligenţi, în cazul în care ne-am fi gîndit la asta. Singura libertate care ne rămîne este să devalorizăm lucrurile pe care Gide pune mare preţ, aşa cum a făcut-o Julien Gracq în strălucita sa şarjă împotriva *Falsificatorilor de bani*.[3] Oare n-am putea spune că Gide îl desemnează pe autor să fabrice nişte cuvinte încrucişate care să-i creeze cititorului iluzia că el *inventează* grila pornind de la definiţii, cînd tocmai o întîlneşte? Este adevărat că „grila" lui Gide este atît de complexă şi de subtilă, iar definiţiile sale atît de economicoase încît cititorul va avea mult de furcă, chiar dacă nu e vorba de o simplă invenţie. De fapt, „scriitura clasică", aşa cum o practică Gide, poate fi considerată în acelaşi timp o limită şi o resursă. O limită, pentru că opera este deja fixată într-un anumit cerc de probleme bine definite şi pare puţin probabil că s-ar putea deschide altor semnificaţii, adică altor moduri de lectură decît cel prevăzut iniţial. Resursă, pentru că acest cerc are totuşi o rază mare şi că efortul de a scrie este de o asemenea complexitate încît puţini cititori reuşesc să-l „desfacă".

---

[1] *JFB*, p. 34; vezi şi *J*, I, p. 991 şi 1050.
[2] *JFB*, pp. 80–81.
[3] Julien Gracq, *Lettrines* (Paris, ed. José Corti, 1967), pp. 81–83.

Pe lîngă dificultăţile caracteristice tuturor povestirilor lui Gide, *Si le grain ne meurt* le adaugă pe cele care sînt inevitabil legate de lectura autobiografiilor. Cititorul poate fi victima iluziei biografice: atenţia sa este distrasă de la dificultăţi prin ideea că ar fi vorba de un document. Este regretabil că Jean Delay în *Jeunesse d'André Gide* a încurajat acest tip de greşeală: pentru a scrie o parte dintre aceste capitole narative, el s-a mulţumit să parafrazeze *Si le grain ne meurt*, pe care o transcrie la persoana a treia cu cîteva citate, acreditînd astfel ideea că autobiografia este un document istoric. O dată depăşită această eroare, apare o altă ispită: cea a interpretării. Gide pare să fie un vînat cu predilecţie pentru psihologul şi psihanalistul care dormitează astăzi în mulţi dintre cititori. Complexul lui Œdip, incestul, homosexualitatea... ele reprezintă de fapt iluzia biografică sub forma studiului de „caz". Riscăm astfel să construim un sistem ipotetic şi steril şi să înţelegem greşit litera textului. Interpretarea nu poate veni decît după o lectură dificilă şi atentă, ceea ce nu s-a încercat pînă acum[1]: o dată făcută această lectură, poate că va părea de prisos de interpretat.

Această lectură presupune mai întîi, aşa cum am văzut, cunoaşterea unui foarte larg *context*: ansamblul celorlalte texte ale lui Gide. Dar şi restituirea, deja arheologică, a *destinatarului* lor. Cititorul de astăzi nu mai coincide cu naratorul autobiografiei. Acest lucru este valabil pentru toate autobiografiile, dar devine mai jenant atunci cînd este vorba de un trecut apropiat spre deosebire de cel în care ne definim şi care se află în „purgatoriul" istoriei. Şi mai jenant este atunci cînd întregul text este construit pe intenţii, viclenii, precauţii care nu au nici un sens decît în raport cu nişte destinatari extrem de precişi şi numeroşi. În *Si le grain ne meurt*, oscilaţiile naratorului sînt legate de multitudinea naratarilor. Gide nu practică aici această „unitate a cititorului", pe care o analizează atît de fin în *Jurnalul* său[2], din

[1] Poate doar Henri Rambaud, în abordarea sa referitoare la scriitura autobiografică a lui Gide (*op. cit.*; de exemplu pp. 50–53, analiza unui fragment din *Si le grain ne meurt*) şi, mai ales, în eseul său despre „André Gide şi arta clarobscurului" (*Entretiens sur André Gide*, Paris – La Haye, Mouton, 1967, pp. 271–289).

[2] I, p. 351.

contră, joacă pe un fel de compromitere a cititorului, adresîndu-se totodată naratarilor incompatibili. Trebuie să ne restituim prezența Madeleinei și ascultarea lui Claudel, pentru a nu pierde sensul unui comportament care, altfel, riscă să ni se pară timorat, jenat sau, pur și simplu, o nebuloasă. Dincolo de tot ceea ce ne împiedică să coincidem cu naratarul și ne obligă să percepem această comedie prin ocolișuri, mai sînt și alte dificultăți permanente care ne fac să descifrăm textul în timp îndelungat: trebuie să descurcăm una cîte una intențiile sale, să cîntărim alegerea cuvintelor și ordinea lor – pe rînduri și fraze; să restituim „ideile sărite" și să știm să citim niște ambiguități savante. În iunie 1921, în momentul în care termină cea de-a doua parte din *Si le grain ne meurt*, Gide notează în *Jurnalul* său ceea ce urmează și care ar trebui să ne fie un ghid în lectura noastră:

> Ce mult îmi place ceea ce citesc la Sainte-Beuve (*Caietele*): „Latinilor, în limba lor, nu le displăcea o anumită confuzie, o nedeterminare de sens, puțină neclaritate... Luați-o cum vreți, par a spune în mai multe cazuri, înțelegeți-o în acest sens sau în orice sens apropiat. – Există o anumită latitudine a alegerii – *Sensul principal nu exclude neapărat un altul.*" (Sublinierea îmi aparține). Ce bucurie să mă simt cît se poate de latin în această privință.[1]

Această strategie a ambiguității face ca lectura să fie dificilă: cu atît mai mult cu cît ambiguitatea este adesea disimulată, iar trecerile sînt aproape neobservate; capcana este cea a unei aparente clarități. Trebuie să avem curajul să urcăm împotriva curentului, chiar dacă apoi trebuie să refacem drumul, abandonînd de data aceasta în cunoștință de cauză. Anumite pasaje construite pe jocuri de sofisme trebuie citite lent, fără a scăpa din ochi măcar o clipă nici cea mai mică mișcare a naratorului – ca și cum ne-am afla în fața unui număr de prestidigitație pe care nu-l putem înțelege. Henri Rambaud a definit bine această „artă a clarobscurului": dar, din nou, Gide a precedat orice critică. Nu numai că opera sa pare a fi citită dinainte, dar această lectură este una clar caracteristică: lectura și scriitura par a coincide, iar „a scrie bine" îl epuizează dinainte pe „a citi bine":

[1] *J*, I, p. 696.

> A scrie bine pe care îl admir este cel care nu se face prea tare remarcat, care opreşte şi reţine cititorul, constrîngîndu-i gîndul şi determinîndu-l să nu înainteze decît cu încetineală. Aş vrea ca atenţia sa să se afunde, cu fiecare pas, într-un sol bogat şi fertil.[1]

Ceea ce înseamnă că, dacă lectura este *scrisă,* nu poate fi făcută altfel decît „rău": practic, lentoarea va deveni reală: în cazul cititorului nostru, în sens invers, de îndată ce va fi sesizat că nu poate fi făcută o lectură rapidă – pentru a se întoarce cu adevărat la Gide[2].

[1] *Ibid.*, p. 760.

[2] Am încercat această lectură a ambiguităţilor în *Exercices d'ambiguïté. Lectures de „Si le grain ne meurt"*, Paris, Lettres Modernes, ed. Minard, 1974 (col. „Langues et styles").

ORDINEA POVESTIRII ÎN *CUVINTELE* LUI SARTRE

1. ORDINEA POVESTIRII ÎN AUTOBIOGRAFIE

Ce ordine ar trebui să urmezi pentru a-ți povesti viața?

Această întrebare este aproape întotdeauna evitată, rezolvată dinainte, ca şi cum nici nu ar fi o problemă. Nouă din zece autobiografii încep inevitabil cu naşterea şi continuă cu ceea ce numim „ordinea cronologică". În mod fatal, autobiograful întîmpină, cel puțin pentru relatarea copilăriei, o anumită dificultate în respectarea ordinii: amintirile sînt prost datate şi se teme să nu confunde perioadele; memoria îi joacă feste – uitarea, amintirea care revine după un timp, documentul regăsit ulterior şi care dezminte amintirea etc. Scrupulos, naratorul informează cititorul în privința acestor dificultăți: profită de dublul avantaj de a părea sincer şi preocupat de exactitudine şi de a pune în valoare bogăția şi poezia vieții sale profunde. Literații cei mai experimentați cad şi ei în aceste cochetării naive. De altfel, asta şi dă farmec clişeelor stereotipe. Scrierea unei autobiografii seamănă puțin cu a fi îndrăgostit pentru prima dată: eşti extaziat să descoperi că amorul pare veşnic şi memoria, cu găuri de strecurătoare. Dar, o dată ce se joacă această scenă şi abaterile sau inexactitudinile sînt scuzate astfel, autobiograful nu mai pune serios problema ordinii povestirii. Fie se lasă în voia memoriei, fără a mai găsi ordinea care o structurează; mult prea adesea, această „fidelitate" față de memorie, care nu însoțeşte nici o cercetare serioasă, este o soluție facilă care poate compromite relația cu cititorul şi se poate transforma în vorbărie. Fie se apucă să retrăiască, pe cît se poate, conform calendarului, convins că această ordine este ordinea firească a lucrurilor.

Şi totuşi, dezmințirea pe care o aduce ordinea memoriei ar trebui să presupună o îndoială asupra statutului „natural" implicit acordat ordinii cronologice. Chiar ideea unei „povestiri naturale" este absurdă; există, cel mult, o povestire convențională sau credibilă; şi se ştie bine că, în orice operă, forma determină conținutul. Dacă, într-adevăr, autobiografii ar dori, aşa cum o pretind adesea, să transmită ce au mai special (fie ca individ, fie ca tip reprezentativ al unui grup sau al unui moment al istoriei), n-ar trebui oare să se întrebe mai întîi ce structură vor da textului lor? Experiența arată că exprimarea singularității este în general socotită o problemă de *conținut* (caracterul excepțional al informației oferite) sau o problemă de *stil* (efort de exprimare, joc al tonurilor, atitudinea naratorului în fața eroului şi a cititorului), dar rareori ca o problemă de *structură* a textului.

Există mai multe motive clare: verosimilitatea, obişnuința, facilitatea. Orice cercetare originală în structura povestirii trezeşte neîncrederea cititorului, care o percepe ca pe un artificiu, în vreme ce utilizarea povestirii tradiționale îi dă impresia că a mai văzut deja aşa ceva. Cercetările romanului modern sînt literă moartă pentru autobiografie: viața continuă să semene cu Balzac. Şi asta, fără îndoială, pentru că, la un anumit nivel (nivelul la care se situează comunicarea cea mai facilă cu celălalt), noi ne trăim viața ca un foileton istoric; cronologia stabileşte toate raporturile noastre cu celălalt, de la viață sentimentală la împliniri sociale, şi care sfîrşeşte prin a pretinde să regleze, de asemenea, toate raporturile cu noi înşine. Noi nu sîntem constituiți ca subiecți decît în raport cu celălalt şi este firesc ca la baza povestirii noastre să stea cronologia, ea avînd un rol capital în povestea vieții[1]. În această manieră în care ne închipuim şi ne povestim viața, modelul romanesc joacă un rol foarte important, dar, mai ales, sub o formă deteriorată, respectiv genul foarte ambiguu al *biografiei*, adică povestea vieții cuiva care a existat, făcută de un narator care pozează în istoric. Îl bănuim pe biograf de greşeli, de părtiniri, de deformări: dar niciodată nu bănuim forma povestirii sale şi ordinea sa de a fi

[1] Cf. Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire* (1925), Presses Universitaires de France, 1952.

deja, prin simpla lor existență, o interpretare. Ca dovadă, în Franța cel puțin, nu există nici un studiu serios al acestui gen literar ca atare, nici a viziunii lumii pe care ar presupune-o structurile narative utilizate tradițional[1]. Dar poate că vă veți întreba ce altă ordine a povestirii ar putea fi folosită? Oare o viață poate fi povestită altfel decît în desfășurarea ei?

— Cum se face atunci, am putea răspunde, că unii autobiografi se plîng de anumite limite impuse de tehnica tradițională a ordinii cronologice[2]? Oare nu este perfect posibil ca un text, chiar dacă se referă în ultimă instanță la ordinea cronologică a biografiei clasice, să fie totuși construit într-o altă ordine? De la *Zgomotul și furia* pînă la *Modificarea* sau *Istoria* exemplele abundă. Oare de ce asemenea cercetări nu-i interesează pe autobiografi?

Jocurile cronologice pe care și le permit autobiografii au întotdeauna ca bază de pornire raportul *prezentului* scriiturii și al *trecutului* povestit de scriitură.[3] Pe acest plan se situează

---

[1] Conferințele lui Maurois publicate sub titlul *Aspects de la biographie* (Grasset, 1930) sînt mărturia unui biograf asupra propriilor concepte și mai puțin un adevărat studiu de gen. Chiar și în domeniul englez, literatura critică asupra genului este destul de neînsemnată, spre deosebire de ceea ce s-ar putea crede, avînd în vedere moda biografiilor din Anglia. Vezi panorama studiilor de gen propusă recent de Paul Murray Kendall în *The Art of Biography*, Londra, 1965, p. XV. Sartre este, fără îndoială, primul care a pus bazele tehnicii biografiei pornind de la o metodă originală (vezi *Questions de méthode*). Acest lucru face și mai surprinzătoare naivitatea metodologică a lui Francis Jeanson în biografia lui Sartre (*Sartre dans sa vie*, ed. du Seuil, 1974).

[2] Cf. Simone de Beauvoir, *La Force des choses*, col. „Livre de Poche", 1963, vol. I, pp. 382–384.

[3] G. Genette în „Discursul povestirii" (*Figures* III, ed. du Seuil, 1972), analizînd cazul „narațiunii ulterioare" (pp. 232–234) – ceea ce se întîmplă în toate autobiografiile –, indică faptul că, dacă uneori data narațiunii apare, niciodată narațiunea nu are durată. Acest lucru este valabil pentru aproape toate povestirile de ficțiune, dar nu și pentru majoritatea autobiografiilor. Foarte des, durata narațiunii este indicată tocmai prin cele *două* date trecute la sfîrșitul povestirii (cf. Nourissier, în *Un petit bourgeois*, la sfîrșit; și tot așa în *L'Age d'homme* de Leiris etc.); destul de des, această durată este reprezentată dramatic în narațiunea propriu-zisă. Pentru *Cuvintele*, scrisă între 1954 și 1963, această durată apare involuntar în text prin incoerențele de

toate jocurile de structură. Dacă timpul scriiturii nu a durat decît cîteva luni, cum a fost cazul lui Stendhal în *Viața lui Henry Brulard*, se obține un fel de jurnal al scrierii povestirii; dacă a durat mai multe zeci de ani, cum a fost cazul lui Chateaubriand, se obține o lucrare mult mai complexă: intrați ei înșiși în istoria povestită, diverșii timpi ai scriiturii permit organizarea unei povestiri în care ordinea temporală este, de multe ori, ridicată și coborîtă în raport cu ordinea textului. Există aici invenția unei forme originale de povestire care exprimă o anumită viziune a lumii[1].

Dar cercetările care se opresc doar la ordinea expunerii diferitelor momente ale trecutului, excluzînd timpul scriiturii, sînt extrem de rare. Eu nu numesc cercetări, de fapt, procedeele folosite în mod tradițional în povestirea cronologică, ca anticiparea dramatică, flash-back-ul explicativ sau secvențele recapitulative[2]: aceste denaturări ale ordinii cronologice arată cu timpul că această ordine nu are nimic firesc, de vreme ce sîntem permanent obligați să o încălcăm pentru a ne da seama de *sensul* vieții. Pînă la ordinea cronologică, *sensul* este, în final, cel care organizează povestirea.

Chiar dacă autobiograful simte că ordinea lineară istorică este insuficientă, se întîmplă să abordeze soluții care nu sînt cu nimic mai bune, cum ar fi împărțirea pe rubrici sau în serii lineare juxtapuse și multiple: așa procedează Simone de Beauvoir în *Tout compte fait*[3]. Soluție facilă, care arată că autobiograful este foarte puțin conștient de problemele genului pe care îl practică.

---

cronologie pe care Sartre le-a explicat într-un interviu acordat revistei *Le Monde* din 18 aprilie 1964.

[1] Vezi, în acest sens, André Vial, *Chateaubriand et le Temps perdu*, 1971, col. „10 × 18".

[2] Pentru analizarea diferitelor „rupturi" ale ordinii cronologice, vezi Genette, „Discursul povestirii", *op. cit.*, pp. 77–121.

[3] Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, ed. Gallimard, 1972; *Prologue*, pp. 9–10, reia analiza inconvenientelor ordinii cronologice deja schițate în *La Force des choses* (vezi p. 119, nota 2); de fapt, *Tout compte fait* va părea cititorilor mai puțin bine scrisă decît volumele precedente; alegînd ordinea tematică, care în realitate nu este o ordine, ci o adunare, Simone de Beauvoir nu evită totuși ordinea cronologică.

Cînd vedem un autobiograf care se plînge de limitele şi neajunsurile genului care nu-i permit să exprime complexitatea poveştii sale sau profunzimea sentimentelor, aceste pasaje trebuie citite ca o dovadă a conformismului său. Cine îl obligă să utilizeze acest model al povestirii lineare? De ce nu inventează forma care să-i convină cel mai mult experienţei sale?

Cel mai adesea, tentativele de acest gen nu depăşesc stadiul de intenţie sau de veleitarism – de exemplu, denaturarea locală a ordinii cronologice, aşa cum a încercat să o facă în *Moi je* Claude Roy. Singura tentativă globală pe care o cunosc este cea a lui Mihail Zoşcenko, care în *Înainte de răsăritul soarelui*[1], a încercat să povestească tinereţea sa în sens invers, trecînd progresiv de la tinereţe la adolescenţă şi apoi la copilărie şi la vîrsta foarte fragedă, pînă la imposibila amintire a naşterii. Evident că nu a putut să se ţină de această ordine decît renunţînd la o povestire legată şi compunîndu-şi cartea cam cum a făcut Jules Vallès în *l'Enfant*, prin juxtapunerea unor scurte tablouri. Această căutare în sens invers, plină de umor şi patetică în acelaşi timp, îl nemulţumeşte totuşi pe cititor; procedeul este exploatat mult prea la vedere, bazîndu-se pe o teorie psihologică pavloviană destul de primitivă şi, în final, foarte puţin prolifică. Ea este totuşi fascinantă, în ciuda eşecului relativ al lui Zoşcenko, pentru că indică în manieră simbolică două date fundamentale ale povestirii autobiografice: *a)* că ordinea cea mai generală în care se poate desfăşura povestirea este cea a *anchetei* şi că, de fapt, aceasta este singura cu adevărat „naturală" (adică indisolubil legată de însăşi situaţia în care este creată povestirea autobiografică): dar această ordine este, în general, ascunsă de faptul că aproape toţi naratorii aleg să-şi ducă ancheta într-o ordine cronologică a povestirii; *b)* că obiectul final al oricărei anchete autobiografice este imposibila căutare a naşterii, evidenţă pe care folosirea sistematică a ordinii în biografii

[1] Mihail Zoşcenko, *Înainte de răsăritul soarelui*, ed. Gallimard, 1971. Această tehnică a inversiunii totale a ordinii cronologice este evocată şi de Claude Roy în *Nous, Essai d'autobiographie*, Gallimard, 1972, p. 338. Claude Roy socoteşte doar că ar fi vorba de o ipoteză abracadabrantă care, în final, nu schimbă de fapt nimic în ordinea vieţii în raport cu felul în care este reflectată de povestire.

o ascunde. Cît de mulţi autori, orbiţi de tradiţie, nu încep dînd ca un fapt ceea ce este o problemă, naşterea: „M-am născut pe...".

Oricît ar fi de interesantă, tentativa lui Zoşcenko rămîne la nivelul procedeului, apărînd ca o tehnică improvizată şi aplicată mecanic; ea nu pare a exprima o viziune elaborată a lumii şi nici rezultatul unui efort de scris bine stăpînit. A inversa ordinea înseamnă în continuare a o urma. Rămîne însă *intenţia*.

Într-adevăr, o formă de povestire nu poate fi improvizată. În momentul în care luăm pana pentru a ne scrie viaţa, totul s-a jucat deja. Dacă ne întrebăm atunci pentru prima dată ce formă să-i dăm povestirii, după nişte reflecţii naive, vom recădea în procedeele tradiţionale care ni se vor părea originale. Rarii autobiografi care au reuşit să inventeze o nouă ordine a povestirii sînt cei care au abordat autobiografia după ce şi-au petrecut o parte din viaţă şi din munca de scriitor cercetînd sau încercînd să găsească lucruri care puneau la îndoială tot ceea ce *implică* procedeele biografiei tradiţionale, elaborînd o nouă viziune a omului şi o nouă practică de scris. Cum nu se sprijină pe cercetările anterioare, aproape toţi autobiografii sînt sortiţi să recadă, după cîteva dovezi de scrupule, cîteva plîngeri sau cîteva încercări, în rutina cronologiei, care corespunde în realitate viziunilor lor asupra lumii.

Singuri printre moderni, Michel Leiris[1] şi Jean-Paul Sartre s-au aflat în situaţia de a inventa noi structuri ale povestirii, pentru că, fără îndoială, au fost singurii care nu numai că au sesizat că povestirea biografică nu merge de la sine, dar s-au şi gîndit suficient că reînnoirea povestirii autobiografice presupunea o reînnoire generală a antropologiei şi a modelelor de descriere şi de explicare a omului.

Pentru Sartre, de fapt, autobiografia nu are propriu-zis un sens decît în raport cu o nouă antropologie. Nu este vorba doar de a aplica în viaţa proprie o teorie generală, ci de a modifica această teorie prin însăşi aplicarea ei. În cartea sa, *Pledoarie pentru intelectuali*[2], Sartre arată clar aspectul dialectic al

[1] Vezi capitolul „Michel Leiris", pp. 274-342.

[2] *Situations* VIII, ed. Gallimard, 1972, pp. 401–404, în care autobiografia este prezentată ca un moment necesar pentru o cercetare dialectică, dar şi ca o igienă necesară pentru dezrădăcinarea atitudinilor dobîndite în copilărie.

cercetării. El nu este un savant care studiază un obiect. El şi metodele pe care le foloseşte sînt produsul societăţii pe care o studiază: cercetarea sa trebuie deci să facă permanent un dus – întors. Pentru a împrăştia efectele unei ideologii dominante, este necesară „o trecere de la anchetă la singularitatea anchetatorului". Autobiografia este, aşadar, un moment dintr-o anchetă dialectică, un moment ameţitor şi de metamorfoză. Prin această întoarcere critică asupra sa, de fapt, un nou început al unei căutări a devenit posibil.

În 1964, această funcţie revoluţionară a *Cuvintelor* n-a apărut clar marelui public. Ne-am amuzat citind această povestire strălucită, ne-a plăcut să credem că Sartre se descurca onorabil şi revenea la leagănul tradiţional, livrîndu-ne nişte amintiri amuzante din copilărie însoţite de portrete incisive şi o afluenţă de jocuri de limbaj care ne făcea mai curînd să ne gîndim la schimbările bruşte de opinie şi la faţetele unui stil burghez, şi mai puţin la un studiu sever al dialecticii. Nu-mi propun să explorez aici toate aspectele acestei neînţelegeri[1]. Doresc doar să arăt, printr-o analiză precisă a ordinii textului, unul dintre procedeele prin care Sartre a făcut posibilă această neînţelegere, adică a dat de înţeles că este vorba despre o carte clasică de amintiri din copilărie, cînd era, de fapt, o viziune originală a omului, care se exprimă printr-o reînnoire importantă a tehnicii biografiei.

Cele două părţi care urmează au, deci, un obiect şi un demers diferite: în *Ordinea Cuvintelor*, voi încerca să stabilesc cu minuţiozitate ordinea povestirii: pentru a putea urmări această expunere, trebuie să avem proaspăt în minte textul *Cuvintelor* sau să-l parcurgem treptat pe durata demonstraţiei. Un cititor grăbit va putea citi dintr-o privire rezultatul acestei demonstraţii în tabelul de la pagina 211. În *Dialectică şi temporalitate* în schimb, voi trasa, în linii mari şi într-o manieră sintetică, concluziile pe care le-am tras din această analiză a textului.

[1] În legătură cu diversele aspecte aie proiectului lui Sartre din *Cuvintele* şi cu problemele parodiei, vezi studiul lui Jacques Lecarme, *„Les Mots* de Sartre: un cas limite de l'autobiographie?", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1975, nr. 6.

2. ORDINEA „CUVINTELOR"

Cuvintele sînt o autobiografie cu o structură aparent tradițională[1]. Sartre începe, ca toată lumea, prin arborele său genealogic (din partea mamei și din partea tatălui), nașterea, moartea tatălui său etc., după care ne antrenează într-o povestire a copilăriei, cu care ajunge pînă la doisprezece ani; apoi, considerînd că liniile principale ale „nevrozei" sale au fost trasate, face un scurt bilanț al modului în care se situează în prezent în raport cu această copilărie și promite, pentru mai tîrziu eventual, să povestească criza care i-a permis să iasă din situație. Nenumăratele indicații cronologice permit de-a lungul povestirii situarea tuturor elementelor exprimate. Cartea este împărțită în două părți, *A citi* și *A scrie*, care, evident, indică în linii mari temele tratate, dar în final, trimit tot la o ordine cronologică, de vreme ce întotdeauna cititul precede scrisului. Uneori, cititorul remarcă unele perturbări în ordinea cronologică, dar asta se întîmplă deseori în amintirile din copilărie și se justifică prin necesitatea de a regrupa lucrurile asemănătoare și de a da explicații. În cele din urmă, cititorul rămîne convins că i s-a spus *o poveste*.

Examinînd mai îndeaproape ordinea textului, cititorul va constata rapid că semnele dispuse de Sartre pentru a indica structura textului, respectiv: titlul, divizarea în cele două părți la rîndul lor subtitrate și repartizarea textului în secvențe mai mult sau mai puțin lungi, despărțite de blancuri – toate aceste semne nu corespund total cu ordinea reală a textului. Voi încerca să arăt că titlul *Cuvintele* nu acoperă întreaga materie tratată și că tăietura celor două părți este de fapt de ordin secundar, iar titlul mai mult îl păcălește pe cititor, în fine, că împărțirea secvențelor este foarte adesea pertinentă, dar nu întotdeauna, și se întîmplă să *ascundă* adevăratele legături. În căutarea ordinii reale, descoperim:

1. Că ordinea textului nu trebuie căutată în cronologie, totul se întîmplă ca și cum evenimentele și comportamentele evocate

[1] Toate referirile la *Cuvintele* trimit la ediția apărută în col. Folio, Gallimard, 1972.

în carte ar fi cvasi-contemporane. Ordinea cronologică nu este utilizată decît la nivelele secundare ale textului.

2. Că acolo unde am crezut că citim o poveste, am urmărit de fapt o analiză în care legăturile logice sînt retuşate printr-un vocabular cronologic. Ordinea cărţii este cea a unei dialectici deghizate într-o succesiune narativă.

CRONOLOGIE

Ruptura din 1916.

Atunci cînd analizăm *Cuvintele*, ni se pune o primă întrebare fundamentală: nu este vorba despre ordinea elementelor povestite, ci de raportul lor cu evenimentele omise. Povestea, în cazul în care este o poveste, ne trimite la vîrsta de patru ani (primele amintiri), la vîrsta de doisprezece ani şi un sfert (toamna lui 1916). De ce se opreşte însă aici? Nu ni se dă nici o motivaţie în planul povestirii. Toate motivele avansate privesc analiza: nevroza sa a devenit *atunci* caracterul său, aşa era *atunci*, aşa a rămas de atunci încolo etc. Cititorul poate fireşte să se întrebe de ce această oprire bruscă a povestirii *înaintea* perioadei de pubertate ale cărei crize şi metamorfoze furnizează în general subiecte bogate autobiografiilor şi despre care se ştie că, în plan psihologic, reactivează toate problemele puse şi nerezolvate de-a lungul primei copilării. Pe planul psihanalizei, nu înseamnă oare reducerea întîmplărilor la ceea ce Freud numeşte „perioada latentă": complexul lui Œdip rezolvat înaintea oricărui conflict prin moartea tatălui, iar criza de adolescenţă trecută sub tăcere? Aceasta aminteşte marea discreţie cu care Sartre vorbeşte despre viaţa sa sexuală. Cititorul ştie, pe de altă parte, că, pe planul povestirii, un eveniment capital ar putea justifica întreruperea relatării: recăsătorirea mamei sale în 1916 şi plecarea la La Rochelle. Totul se întîmplă ca şi cum acest eveniment l-ar fi smuls pe copil din decorul său parizian, reorganizîndu-i viaţa de familie, ceea ce explică oprirea brutală a povestirii la vîrsta de unsprezece ani. Dar, despre asta, nici nu se vorbeşte în *Cuvintele*. Vom vedea că, în realitate, lucrurile

sînt mai complexe: doar printr-o descifrare a ordinului *dialectic* şi a lacunelor s-ar putea explica semnificaţia acestei împărţiri cronologice.

Deocamdată, putem remarca că există în realitate două împărţiri cronologice la sfîrşitul *Cuvintelor*: toamna lui 1916 şi scrierea a două lucrări, *Greaţa* şi *Fiinţa şi neantul*, în jurul anului 1940. Prin povestirea copilului, întreruptă la unsprezece ani, întrezărim că obiectivul real al povestirii este povestea autorului *Greţei*. Se vede foarte bine pe plan afectiv: pe Sartre nu-l deranjează că a *devenit* copilul mitoman şi nevrozat, între patru şi unsprezece ani, ci că a *rămas* la fel şi între unsprezece şi treizeci şi cinci de ani: „Jalnice nerozii: le-am păstrat fără să le înţeleg prea bine, mai credeam în ele la douăzeci de ani." (p. 151). Finalul violent al *Cuvintelor* apropie 1916 de 1940 şi scoate la iveală suprapunerea celor două perioade: prin intermediul copilăriei, începe, de fapt, tinereţea. Ar mai rămîne de înţeles de ce s-a fixat atît de multă vreme în vîrsta de unsprezece ani: punct care, pentru moment, se pierde în ceaţă. Dar, în ceea ce priveşte esenţialul, sesizăm că ceea ce este prezentat drept povestea copilului şi expus într-o ordine aparent logică este de fapt proiecţia retrospectivă a analizei pe care adultul o face ulterior nevrozei sale. Adevărata ruptură din viaţa lui Sartre este cea din 1940, adică începutul asumării unei conştiinţe politice.

Sartre a spus că nu va scrie continuarea *Cuvintelor*[1]. Ghicim de ce: pentru că această „continuare" este implicată, deja povestită, în fiecare rînd al relatării: nu putea fi altceva decît o respunere. Dacă, într-adevăr, *Cuvintele* ar povesti o întîmplare, întreruperea de la vîrsta de unsprezece ani ar părea de nejustificat,

[1] J.-P. Sartre, interviu acordat în *New Left (Noua Stîngă)* şi reprodus în *Le Nouvel Observateur* la 26 ian. 1970, şi în *Situations IX*, ed. Gallimard, 1972 (vezi pp. 133–134). Într-un interviu mai recent (*Le Nouvel Observateur*, 23 iunie 1975), Sartre vorbeşte din nou despre problema „continuării" *Cuvintelor*. Aflăm că, în 1971, el intenţiona să scrie „testamentul său politic" mai degrabă sub forma unei nuvele, dar al cărei sistem de ficţiune să fie transparent. După ce i-a slăbit vederea şi n-a mai putut scrie, a făcut împreună cu Simone de Beauvoir o carte de dialoguri „care este continuarea *Cuvintelor*, dar care, de data aceasta, este structurată pe teme şi nu mai e în stilul *Cuvintelor*, pentru că nu am mai putut avea stil".

iar cititorul ar aştepta o urmare. Ne-am putea imagina că *Mémoires d'une jeune fille rangée* s-ar opri la sfîrşitul capitolului I, în prag de pubertate? Ori, în mod bizar, cititorul *Cuvintelor* acceptă această ruptură fără să aştepte urmarea, ca şi cum ar fi vorba despre o poveste într-adevăr cronologică, despre o biografie obişnuită: el simte clar că, dacă povestea a rămas în suspensie, analiza în schimb s-a terminat.

Dacă într-adevăr are chef să afle ce s-a întîmplat în această perioadă dintre 1916 şi 1940, ştie că poate citi *Cuvîntul înainte* scris în 1960 pentru *Aden Arabie*[1], care conţine tocmai un fel de repetare a analizei din *Cuvintele*, aplicată tinereţii şi vieţii lui Sartre pînă la *Greaţa*: distanţa dintre adultul ce şi-a revenit din nebunie şi erou este prezentată prin contrapunerea lui Nizan, pe care Sartre îl înţelege retrospectiv şi care anticipează propria sa trezire de conştiinţă, unui Sartre încă pradă miturilor copilăriei sale.

Adevărata continuare a *Cuvintelor* ar fi, pe planul analizei, povestirea a ceea ce a făcut posibilă scrierea *Cuvintelor*, respectiv *convertirea*. *Cuvintele* se înrudesc într-adevăr cu autobiografiile religioase ale convertirii. Convertirea în sens invers, în acest caz, se înţelege de la sine. Dar nu contează. Proaspătul convertit îşi examinează greşelile în lumina adevărurilor dobîndite. Acest aspect al povestirii convertirii se vede pînă şi în jocurile ambigue în privinţa destinatarului autobiografiei. Cine este naratarul *Cuvintelor*? Evident, publicul larg de origine burgheză căruia Sartre i se adresează cu un fel de complicitate agresivă: cartea este o reglare de conturi. Dar, în acelaşi timp, este şi o pledoarie care invocă în egală măsură „circumstanţele atenuante" destinate celor care au *înţeles* înaintea lui şi în rîndurile căror s-a înscris şi el: *Cuvintele* apar, în acest caz, ca un fel de dialog postum cu Nizan.

---

[1] Vezi *Situations IV*, ed. Gallimard, 1964, pp. 130–188. În privinţa perioadei imediate copilăriei, adică adolescenţei, Sartre s-a explicat într-un interviu acordat lui Francis Jeanson în iunie 1973 (vezi *Sartre dans sa vie*, Seuil, 1974, pp. 289–295) şi în anumite pasaje din convorbirile cu Gavi şi Victor, unde subliniază rolul jucat de tatăl său vitreg, ca reprezentant al autorităţii (*On a raison de se révolter*, ed. Gallimard, col. „La France sauvage", 1974, pp. 171–172).

Lipseşte deci o a doua povestire, cea a convertirii în sine, care s-a făcut în două etape: intrarea în istorie, în 1939, şi apoi, în anii '50, incubaţia marxismului. Elementele sau schiţele celei de-a doua povestiri figurează, de altfel, presărate pe alocuri în mai multe scrieri ale lui Sartre, de la *Ce este literatura?* trecînd prin articolul despre Maurice Merleau-Ponty (*Situations IV*), pînă la textele referitoare la rolul actual al intelectualilor (*Situations VIII*). Înainte de *Cuvintele,* puţine lucruri permiteau imaginarea copilăriei lui Sartre[1]; în schimb, pentru un al doilea volum ne imaginăm destul de bine perspectiva de ansamblu.

Ce tehnică ar fi putut folosi Sartre dacă ar fi scris această a doua povestire? Oare ordinea cronologică, pe care i-ar fi impus-o de această dată intrarea în istorie? Sau, aşa cum par s-o indice declaraţiile sale din 1970, ar fi construit un fel de geneză teoretică a propriului său proiect politic? Întrebarea e zadarnică, pentru că pare exclus ca Sartre să mai scrie aşa ceva. El va încerca, prin alte mijloace, să realizeze proiectul „testamentului politic", respectiv prin nişte dialoguri cum ar fi cele pe care le-a avut cu Victor şi Gavi[2] sau cele la care lucrează cu Simone de Beauvoir.

Absenţa ordinii cronologice.

Ordinea cronologică strictă nu există în *Cuvintele* decît în introducerea şi în concluzia cărţii. Introducerea (pp. 11–18) povesteşte ceea ce precede primelor amintiri: povestea familiei, căsătoria părinţilor, naşterea sa, moartea tatălui, reîntoarcerea mamei la părinţi, la familia Schweitzer: aceasta este preistoria copilului care, datorită morţii tatălui, îşi cîştigă libertatea. Sfîrşitul cărţii (pp. 193–214) îl arată, de la unsprezece ani pînă în perioada în care Sartre scrie acele rînduri, pe bărbatul rămas în ceea ce numeşte el „nevroza", sa eliberat în parte după 1940, prin trezirea conştiinţei sale politice. El este, de altfel, plin de clocinţă atunci cînd juxtapune începutul sfîrşitului, trecerea de la această libertate goală la nevroza devenită caracter: între cele două, se deschide spaţiul transformării, al trecerii de la una la

[1] Cf. *Cuvintele,* (p. 200): „Cînd aveam treizeci de ani, prietenii se mirau: «S-ar zice că n-ai avut părinţi. Şi nici copilărie»".

[2] *On a raison de se révolter*, ed. Gallimard, 1974.

alta: proiectul. Aceasta este povestirea care se află între paginile 19 şi 192 şi care ocupă în mare perioada 1909–1916 (de la patru la unsprezece ani). La acest nivel foarte global, ordinea cronologică este respectată şi corespunde unei ordini logice coerente. În loc să fie împărţită din ochi în două părţi egale, intitulate *A scrie/A citi*, ne-am putea imagina mai bine cartea împărţită în trei: „situaţia iniţială" cu care e confruntat copilul (pp. 11–18), analiza modalităţii în care face faţă situaţiei şi elaborarea progresivă a proiectului său (pp. 19–193); şi noua „situaţie" interioară care rezultă din aceasta (pp. 193–214), fixarea nevrozei. În mod extrem de dialectic, această a treia parte menajează posibilitatea unei noi reacţii a lui Sartre la situaţia pe care şi-a făcut-o pornind de la cea care-i fusese făcută. Această a treia parte din *Cuvintele* ar putea astfel să devină la rîndul său prima parte a celei de-a doua din autobiografie. Vom vedea că o analiză mai strînsă a ordinii dialectice duce la articularea sfîrşitului uşor diferită.

Dar partea intermediară, care cuprinde esenţialul povestirii, nu este organizată conform ordinii cronologice. În realitate, toate evenimentele sau sentimentele sînt tratate ca şi cum ar fi contemporane, iar succesiunea lor în povestire nu corespunde nici unei întîmplări, ci desfacerii inevitabil succesive prin analiză a unei stări de simultaneitate într-un fel de geneză teoretică ideală.

Toate elementele folosite în prima parte din *A citi*, de la pagina 18 la pagina 116, se situează între 1909 şi 1914, grosul amintirilor datînd din perioada străzii Le Goff, unde familia Schweitzer s-a instalat în 1911. De mai multe ori chiar, data de 1914 este depăşită (p. 72): „Pînă la zece ani voi rămîne singur între un moşneag şi două femei", deci 1915, intrarea la liceul Henri IV; p. 92, chestionarul completat în noiembrie 1915. Cînd facem lista completă a detaliilor textului care sînt datate chiar de Sartre, constatăm foarte rapid că nu există în această parte nici o ordine cronologică de ansamblu şi că folosirea ordinii cronologice nu apare decît în interiorul unor secţiuni delimitate, pînă la urmă destul de rare (pp. 37–61, etapele uceniciei în ale cititului sînt, bineînţeles, prezentate într-o ordine care trebuie să fie cronologică, deşi nu se dă nici o dată precisă; pp. 67–72 şi perioada şcolară este prezentată pe parcursul anilor de studiu pînă în 1915, o dată cu intrarea la liceu); în general, elementele

utilizate de povestire sînt luate din orice moment cuprins între 1909 şi 1914, singura grijă pe care o are este să ilustreze faza de evoluţie dialectică prin care trece iniţierea copilului. N-am avea de ce să ne mirăm de această tehnică dacă însuşi Sartre nu ar juca, în naraţiunea sa, jocul tradiţional al povestirii succesive pe care o dezminte însă întreaga sa cronologie afişată.

Atunci cînd analizăm în acelaşi mod cea de-a doua parte, *A scrie* (pp. 116–192), trăim o dublă surpriză: prima descoperire pe care o facem are aerul de a contrazice concluziile trase mai înainte; dar cea de-a doua le confirmă în mod strălucit. Vedem mai întîi că a doua parte este construită conform unei ordini cronologice impecabile, practic fără nici o denaturare: deci *Cuvintele*, după un început tematic care nici măcar nu se sinchiseşte de date, ajunge în final la o povestire clasică a cărei evoluţie logică urmăreşte ordinea cronologică. Dar, descoperim în acelaşi timp o oarecare mirare că această povestire foarte coerentă a celei de-a doua părţi nu reprezintă o *urmare* a evenimentelor din prima parte, ci *se suprapune* acestora şi ocupă practic aceeaşi perioadă: din 1912 în 1915. La şapte ani (1912), copilul este iniţiat în scrisul literar (pp. 119–121); de la şapte la opt ani (1912–1913), el scrie spontan romane (pp. 121–131); la opt ani, bunicul îi precizează şi îi orientează vocaţia (pp. 131–140); de la opt la zece ani, copilul îşi născoceşte misiunea (pp. 140–175): la sfîrşitul acestui fragment, de altfel, Sartre se întoarce înapoi, copilul-împuternicit nu mai are decît nouă ani (p. 174); şi înţelegem prea bine de ce: pentru că urmează în p. 176 evenimentul din 2 august 1914. Perioada este aidoma celei în care se situează toate evenimentele care aveau aerul, în prima parte, de a *conduce* la a doua. Ne dăm seama atunci că, dacă ne este uşor să ne închipuim că începutul ucenicie cititului a *precedat* iniţierea în tainele scrisului literar (adică evenimentul povestit în p. 43, „ştiam să citesc", este anterior celui de la p. 120, „m-am făcut versificator"), nu rezultă deloc că partea a doua ar trebui să fie în ansamblu ulterioară celei dintîi. Ele se suprapun, doar uşor decalate, una înapoi (ucenicia tehnică a lecturii în prima parte), cealaltă înainte: într-adevăr, începînd cu p. 175, cea de-a doua parte evocă evenimentele care au pus aparent capăt visării asupra geniului: războiul din 1914 şi primul an la liceul Henri IV (1915–

1916) (pp. 175–192). Dar se vede clar că acest fragment servește drept concluzie, oarecum „ca factor comun", la dezvoltările strict contemporane ale primei și ale celei de-a doua părți. Povestirea din pp. 116–175 are deci, în ansamblul cărții, exact același statut ca și fragmentele de la pp. 37–61 și 67–72 evocate anterior: el este organizat *interior* într-o ordine cronologică, dar exterior, nu are nici un raport de tip cronologic cu celelalte episoade. Ordinea generală a povestirii nu este, deci, cea istorică. Este cea a unei fabule dialectice.

DIALECTICA

O dată eliminate prezențele ademenitoare ale unei cronologii dezordonate, apare ordinea reală a textului: cea a unei analize total a-cronice, care nu urmărește ordinea temporală a evenimentelor, ci ordinea logică a fundamentelor nevrozei. Este o geneză teoretică și abstractă, un fel de fabulă analitică, desfășurînd, sub acoperirea povestirii, o înșiruire riguroasă de analize. Acest lucru s-ar putea rezuma într-o fabulă de tip biblic: la început era libertate și libertatea plutea asupra unei anumite situații (*Situație și libertate*); libertatea era goală și, pentru a-și da o formă, s-a transformat într-un copil-model sub privirea celuilalt (*Maimuțăreală*); dar, într-o zi, libertatea a înțeles că este goală și fără conținut și s-a speriat de ea însăși și a vrut să se acopere (*Greața*); și a încercat să se ascundă în spatele altor roluri, de data aceasta interiorizate (*Îmbufnarea*); dar rolul s-a transformat în caracter, iar veșmîntul i s-a lipit de piele (*Nebunia*). Ordinea povestirii nu trimite așadar la povestea unui individ, ci la o ordine și la un demers dialectice, puse la punct în *Imaginarul* și *Ființa și neantul*.

Este deci ușor de scos la iveală structura acestei cărți, abandonînd în același timp orice cronologie și impresia divizării. Cartea este în realitate divizată în cinci timpi, cărora le-aș spune „Acte", gîndindu-mă că această structură nu este lipsită de analogie cu dramaturgia lui Sartre (de exemplu, *Diavolul și Bunul Dumnezeu*). Există alăturat un tabel detaliat care cuprinde structura cărții. După care o justificare, act cu act, a acestui tip de decupaj.

ACTUL I. – *SITUAȚIE ȘI LIBERTATE*
[11–18]

ACTUL II. – *COMEDIILE PRIMARE*

Maimuțăreala, uz extern
[19–72]

A) Comedia familială [19–36]
- 1) Comedia [19–31]
- 2) Contradicții virtuale [31–36]
- 3) Rezolvarea [36]

B) Comedia literară [37–72]
- 1) Comedia [37–61]
- 2) Contradicții virtuale: – sinceritatea [61–63]
  – lecturi adevărate [63–67]
  – școala [67–72]
- 3) Rezolvarea [72]

ACTUL III. – *TREZIREA CONȘTIINȚEI VIDULUI*

Greața
[72–95]

A)
- 1) Trezirea conștiinței imposturii [72–76]
- 2) Trezirea conștiinței contingenței [76–81]
- 3) Plictiseala, teama de moarte [81–84]
- *Sfîntul* (eșecul religiei familiale) [84–89]
- 4) Eșecurile comediei [89–94]
- 5) Greața în fața oglinzii [94–95]

ACTUL IV. – *COMEDIILE SECUNDARE*

Îmbufnarea, uz intern
[95–175]

B) Eroul (Îmbufnarea epică, precară) [95–115]

C) Scriitorul [119–175]

Evenimentul nr. 1 (7 ani)
Inițierea în scrisul literar [119–121] → *Perioada nr. 2* (între 7 și 8 ani) Practicarea concretă a scrisului [121–131]

Evenimentul nr. 2 (8 ani) ← Bucurie precară [131]
Destinat carierei de contopist [131–140] → *Perioada nr. 2* (de la 8 la 10 ani) Reluarea cu aroganță a mandatului [140–175]

- *A) Scriitorul-erou* [142–148]
  Eșec: absența dușmanului [148–150]
- *B) Scriitorul-sfînt* [150–159]
  Modularea [159–162]
- *C) Scriitorul: gloria și moartea* [162–174]
  Asta rămîne o comedie [174–175]

BCU IAȘI CENTRU UNIVERSITY LIBRARY

ACTUL V. – *NEBUNIA*
[175–214]
1. Vindecarea aparentă [176–192]
a) Războiul din 1914 ↔ iubirea mamei
b) Liceul în 1915 → camaraderia
2. Nebunia reală [193–211]
Optimismul şi dinamismul dintre 1916 şi 1939
3. Vindecarea relativă [211–214]
M-am schimbat. Anunţarea unei a doua cărţi.

Actul I: *Situaţie şi libertate* (pp. 11–18)

Această parte evocă preistoria copilului şi defineşte situaţia în mijlocul căreia va apărea, ca o pură *libertate*. De altfel, cu acest cuvînt se şi termină actul. Este ca un fel de vîrtej în mijlocul căruia se creează un gol, o disponibilitate pură, o libertate: copilul. Conceptul şi experienţa libertăţii, care stau în centrul gîndirii lui Sartre, se găsesc astfel reportate la începutul poveştii sale. Analiza dispariţiei tatălui înaintea vîrstei Œdip funcţionează atît ca un fel de „asigurare" subscrisă împotriva psihanalizei freudiene, cît şi ca o bază biografică a întregului „proiect" al copilului. Întreaga „punere în scenă" de la început este destinată pentru a socoti libertatea drept o origine absolută, înaintea oricărei istorii (adică înaintea oricărei amintiri sau conştiinţe). Ea nu este deloc legată de o trezire la conştiinţă, de o reacţie care s-ar manifesta în interiorul unei istorii: ea este în afara istoriei, *golul* care generează orice istorie şi care face necesară existenţa acestei istorii – gol, vid, care, de altfel, se va *repeta* la nesfîrşit de-a lungul povestirii şi va fi astfel adevăratul său motor. Această libertate iniţială nu trebuie confundată cu o voinţă conştientă de ea însăşi; ea este pur şi simplu o lipsă care speră să fie umplută, un gol inform care aspiră la o formă. În povestirea sa, Sartre reuşeşte să ne facem să ne imaginăm acest gol ca fiind anterior, deşi vedem bine că el există în experienţa indisociabilă mişcării prin care încearcă să umple totul cu ceva. Este oarecum ca o povestire a Facerii lumii care ar încerca să ne prezinte drept etape *succesive* apariţia greutăţii şi căderea propriu-zisă.

Dacă această libertate este goală, nu înseamnă că este nedeterminată, ci că există într-o situație dată. Descrierea satirică a familiei Schweitzer prin care își începe cartea permite să se prevadă forma pe care o va da golului inițial pentru a exista.

Actul II: *comediile primare* (pp. 19–72)

Acest gol inform va căpăta, firește, o formă, respectiv cea proprie mediului său. Aici începe aplicarea concretă a teoriei expuse în *Questions de méthode* (*Probleme de metodă*), a „familiei unice ca intermediar între clasa universală și individ"[1]. Parodiind formula lui Simone de Beauvoir asupra condiției femeii, „nu te naști femeie: ci devii"[2], Sartre ar fi putut spune: „Nu te naști copil: ci devii".

Actul II face așadar succesiv tabloul celor două forme de comedie: comedia familială (pp. 19–36) și comedia literară (pp. 37–72). Am numit acestea comedii „primare", pentru că povestirea are grijă să ne facă să le considerăm niște comedii naive și fără greș. Copilul intră în această comedie a adulților, în rolurile de succes ale copilului-cuminte și maimuței-savante: el primește din partea adulților, în schimb, un certificat de existență. Dar acest comportament de rea credință, inspirat de cel al adulților, este inițial trăit de copil în mod naiv și natural. Sartre rezervă pentru actul III (vezi paginile următoare) toate eșecurile, toate trezirile de conștiință ale copilului. Aici, el se străduiește să reconstituie ceea ce am putea numi „buna credință a relei credințe" și să prezinte (în mod ironic) această stare ca un fel de paradis căreia îi va pune capăt trezirea de conștiință ulterioară.

---

[1] *Questions de méthode* (1960), ed. Gallimard, 1967, col. „Idées", pp. 81–93. *Cuvintele* sînt o ilustrare exemplară a „intermedierii" familiei; se știe că Sartre vede o a doua intermediere la adult, de data aceasta prin apartenența sa la *grupuri*: ne imaginăm că urmarea *Cuvintelor*, dacă ar fi fost scrisă de Sartre, s-ar fi bazat pe această idee.

[2] Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe* (1949) (*Al doilea sex*, trad. rom. Delia Verdeș și Diana Bolcu, ed. Univers, 1998), ed. Gallimard, 1970, col. „Idées", vol. I, p. 285.

Dar şi aici, disocierea comediei jucate „naiv" de trezirea la conştiinţă este un fel de ficţiune analitică care se transformă greu într-o povestire. În acest act II, decalajul între narator şi copil apare cel mai şocant pentru cititor, pentru că, în această „fază", comedia copilului ar trebui să fie trăită în mod naiv, în vreme ce modul de povestire adoptat de către narator îl face pe cititor întotdeauna să creadă că „eul" despre care vorbeşte era conştient de impostura sa. Există o contradicţie aici între modul de analiză şi lucrul analizat, iar Sartre a eşuat în încercarea sa de a ţine discursul naivităţii pe care l-ar presupune, în această etapă, comedia copilului. El se descurcă în mod foarte abil, devansînd critica (p. 61) şi instituind cu şiretenie un dispozitiv de „pregătire" pentru continuarea analizei sale.

Într-adevăr, fiecare dintre cele două comedii primare pe care le disting este prezentată de către Sartre urmărind aceeaşi ordine. Într-o primă fază, există o descriere a comediei în sine (comedia familială, pp. 19–31; comedia literară, pp. 37–61). Într-o a doua fază, apare o expunere a ceea ce aş numi contradicţiile virtuale, adică posibilităţile de ruptură sau de opoziţie, tot ceea ce ar putea împiedica sau distruge comedia. Astfel, pentru comedia familială, contradicţiile virtuale (pp. 31–36) sînt spiritul negativ al Louisei şi nemţii „cei răi", care ar putea împiedica sau modifica acea comedie; menţionarea acestor eşecuri care există, dar care nu au împiedicat comedia, are ca funcţie nuanţarea şi acordarea unei nuanţe de veridicitate perfecţiunii care i-a fost atribuită iniţial; pe de altă parte, ea anunţă în mod abil actul III (vezi paginile următoare): o schimbare de accent va fi suficientă; *deşi* va deveni *pentru că*, iar restricţia minoră inserată în descrierea fericirii va ajunge cauza majoră a rupturii. Acest al doilea timp concesiv se termină printr-un al treilea timp căruia îi voi spune rezolvarea (în sens muzical: revenirea la acordul perfect), cel de-al treilea timp, mult mai rapid, însă capital[1]. Dar această întoarcere la armonie, după enunţul şi eliminarea (provizorie) a contradicţiilor, se face în derîdere. La încheierea Comediei, se revine la perfecţiune, dar tocmai pentru a-i sublinia golul. Dialectica internă a celor două povestiri ale Comediei

[1] Pentru Comedia familială, cele două paragrafe de la p. 36.

primare este deci construită în mod dinamic, pentru a face inevitabilă trezirea la conştiinţa golului, care va fi povestită în actul III. Dacă Sartre nu reuşeşte în final să descrie buna credinţă a relei credinţe ingenue, el anticipează cititorului, printr-un sistem extrem de abil de falsuri şi decalaje, trezirea la conştiinţă a eroului, făcînd-o foarte credibilă atunci cînd se petrece. Anticipînd abil continuarea analizei, el face indispensabilă continuarea „povestirii".

Acest lucru se poate verifica şi în cazul Comediei literare. Povestirea Comediei este urmată de „contradicţiile virtuale" care urmează (pp. 61–72): *a)* anticiparea reacţiei critice a cititorului şi punerea în discuţie a noţiunii de sinceritate (pp. 61–63); *b)* „şi totuşi, aveam şi lecturi *adevărate*" – ceea ce defineşte chiar şi în ochii copilului toate celelalte ca false, dar, în acelaşi timp, nuanţează comedia sufocantă a maimuţei savante şi acordă o anumită plauzibilitate personajului (pp. 63–67); *c)* relatarea vieţii şcolare: şcoala *ar fi putut* să-l smulgă din această comedie, dar circumstanţele n-au vrut-o (pp. 67–72). Rezolvarea: „Pînă la zece, ani voi rămîne singur între un moşneag şi două femei" (p. 72). Exact ca la p. 36, cercul perfecţiunii se restrînge, dar tot pe un ton glumeţ. Se va trezi conştiinţa eroului şi comedia sa naivă va fi înlocuită de angoasă.

Actul III: *trezirea la conştiinţa golului* (pp. 72–84 şi 89–95)

Golul nu putea să aibă propria sa conştiinţă la început: trebuie mai întîi să fi încercat să se „umple" (actul II) pentru a-şi da seama că sună *a gol* (actul III). Libertatea informă a actului I s-a identificat mai întîi cu un anumit rol pentru a deveni *fiinţă* în actul II; acest rol însă i se va părea în final prea simplu şi ea îşi va conştientiza, angoasată, existenţa. În actul III, vor fi regrupate toate evenimentele care au legătură cu ceea ce sîntem tentaţi să numim „Greaţa". Copilul este smuls din imediat. Să notăm faptul că acest „moment" de ruptură este pur mitic şi este ilustrat printr-o gamă de evenimente care merg de la vîrsta de cinci ani (p. 82) la cea de zece ani (p. 92).

Povestirea acestei intolerabile conştientizări a existenţei ocupă pp. 72–84 şi 89–95: se vede că aici a trebuit să-mi permit o uşoară infidelitate în raport cu textul, de care îmi dau seama, făcînd legătura dintre fragmentul de la pp. 84–89 şi cel de la începutul actului IV. Această infidelitate este doar aparentă şi am ales s-o fac pentru a scoate în evidenţă rigoarea profundă a raţionamentului. Pentru a fi fidel literei textului, trebuia să inserez această secvenţă care se referă la eşecul soluţiei religioase în interiorul actului III: ca va juca atunci acelaşi rol cu cel al „contradicţiilor virtuale" din actul II, nuanţînd şi făcînd plauzibilă totodată întreaga angoasă; dar, manifestînd de asemenea necesitatea unei fugi, prezentate aici ca un eşec, ea pregătea deja actul IV care povesteşte fugile reuşite. Există, deci, acolo o structură de alipire şi de anticipare care facilitează trecerea între actul III şi IV.

„Greaţa" începe pentru copil prin descoperirea propriei sale imposturi (pp. 72–74) şi pe cea a adulţilor (pp. 74–76): regăsim aici un copil care a preluat chiar el crudele analize pe care le făcea naratorul în actul II. Apoi, apare contingenţa la nivelul destinului („abandonat" de tatăl său fără vocaţie şi fără bani) şi la nivelul existenţei trupeşti (pp. 76–78): regăsim aici, dar de data aceasta prezentate într-un registru al angoasei, elemente deja utilizate mai înainte într-o atmosferă euforică[1]. Urmează apoi admirabila povestire a contingenţei descoperite în faţa constrîngerii de granit a dlui Simonnot (pp. 78–81), totul culminînd cu diferitele simptome ale greţei: plictiseala, invazia fadului şi a moliciunii (pp. 81–82) şi, mai ales, teama de moarte (pp. 82–84); deci, las deoparte eşecul soluţiei religioase (pp. 84–89); povestea continuă dincolo de acest eşec, mimînd ascendenţa dramatică spre o culme: „Şi totuşi, treburile mele mergeau din rău în mai rău" (p. 89); prăbuşirea progresivă a carierei sale de actor este jalonată de trei întîmplări; comedia nu numai că este goală, dar devine şi proastă: tăierea părului îl transformă într-o broască rîioasă (pp. 89–90), iar în 1914 şi 1915, mai trece prin două eşecuri (pp. 90–94): atunci se ajunge în culmea greţei, concentrată în oribila imagine din faţa oglinzii (pp. 94–95).

[1] Cf. „eliberat" de tatăl său, pp. 19–20; şi acoperirea cadavrului, p. 30.

Acest act III este sufletul întregii cărți. Acolo se adună totul, înainte ca textul să dezvăluie alte fugi. Cu ocazia acestui al treilea act, Sartre folosește cele mai multe procedee de dramatizare a relatării. Ne amintim atunci cînd citim multe pasaje din *Greața*. *Cuvintele*; de altfel, nu explică nici ele cum a ajuns autorul *Greței*; și, în același timp, cum a refuzat să rămînă autorul *Greței*? Între titlurile a două cărți, ne imaginăm ușor un adevărat schimb dialectic: romanul *Greața* recupera greața reală și o transforma într-un *cuvînt*; autobiografia din *Cuvintele* povestește despre greața pe care i-o inspiră cuvintele chiar celui care a știut să se trezească din lunga sa nebunie.

De asemenea, vedem cum se justifică primul titlu ales de Sartre, *Jean sans terre*. El corespunde exact acestui act III – și, mai precis, paginii 76, care este fără îndoială centrul de gravitație al întregii povestiri (am putea spune „Ioan fără tată").

— Dar ne-am lăsat eroul în plină greață. Cum va ieși din asta?

Actul IV: *comediile secundare* (pp. 95–175)

Această necesitate, care îi scapă, va încerca să o regăsească altfel. Comediile primare erau, dacă putem spune așa, de uz extern: Jean-Paul juca, *pentru adulți*, rolurile de copil necesare comediei *lor*. Trezirea la conștiință din actul III distruge acest sistem: adulții joacă prost rolul de spectatori, copilul care joacă rolul copilului își dă seama că e doar un rol și sfîrșește prin a-l juca prost. Pentru a ieși din această situație, nu găsește decît o soluție. Trebuie să *interiorizeze* comedia și să dezvăluie imaginarul. Comediile secundare vor fi deci în principal de uz intern, se vor juca cu ușile închise, autorul-actor interpretînd totodată și rolul de spectator. Va juca pentru el nu roluri de copii, așa cum cereau adulții, ci roluri de adulți (eroi), așa cum cerea copilul care era. Comediile primare erau mai degrabă niște maimuțăreli. Comediile secundare vor fi mai degrabă niște îmbufnări.

Actul IV este construit în jurul a trei roluri posibile: *Sfîntul*, *Eroul*, *Scriitorul*. Primele două roluri vor ajunge aparent niște eșecuri. Posibilitatea sfințeniei, anticipată în actul III (pp. 84–89),

nu îi apare copilului, din pricina indiferenței religioase din mediul familial: dar vom vedea că vocația religioasă, astfel ratată, se realizează sub masca vocației literare (p. 150; pp. 201–211). Rolul Eroului face obiectul primei scene din actul IV (pp. 95–115): Este vorba despre „exercițiile imaginare" practicate permanent între șase și nouă ani, în roluri de nesăbuiți, de răzbunători etc. (pp. 97–101); descoperirea cinematografului (pp. 102–108) alimentează și inspiră aceste fantasme eroice care merg de la Grisélidis la Zévaco, trecînd prin Michel Strogoff (pp. 101–114). Sartre însă scoate în evidență eșecul acestei îmbufnări eroice, care se dovedește utilă, dar la fel de fragilă ca și maimuțăreala, și care nu îl scapă pe copil de tot felul de întîmplări și de singurătate (pp. 114–115). Este, deci, necesar ca în fața acestei reapariții a gretei să găsească o comedie care să facă față.

Constatăm că ruptura dintre cele două părți *A citi* și *A scrie* corespunde, în schema noastră, unei legături categoric importante (de vreme ce ea desparte comediile ratate de comedia care îi va reuși), dar, totuși, secundară, pentru că nu este decît un fragment din cadrul actului IV.

Rămîne deci cel de-al treilea rol posibil, al *Scriitorului* (pp. 119–175), care de astă dată va avea succes. Începînd cu pagina 119 și pînă la sfîrșitul cărții, povestea devine aparent cronologică. „Rolul" este trăit succesiv în două feluri: practic și fantasmatic. De fiecare dată, un *eveniment,* de care bunicul se face răspunzător, deschide povestirea unei *perioade*. Iată schema:

Evenimentul nr. 1	inițierea în scrisul literar la vîrsta de 7 ani (pp. 119–121)
Perioada nr. 1	practicarea naivă a scrisului între șapte și opt ani (pp. 121–131)
Evenimentul nr. 2	bunicul îi vorbește copilului despre vocația sa încă de la vîrsta de opt ani (pp. 131–140)
Perioada nr. 2	visare a fantasmei de scriitor între opt și zece ani (pp. 140–175)

Firește că aceasta nu este decît o schemă care rezumă o dialectică mai complexă. Evenimentul nr. 1 este în sine un act de maimuțăreală: dar refuzul pe care îl manifestă apoi bunicul

față de producțiile lui Jean-Paul îl determină pe acesta să continue comedia pentru el însuși; perioada nr. 1 va povesti, deci, o comedie secundară care, de astă dată, reușește: pe lîngă analiza în cheie umoristică a tehnicilor de plagiat și a reapariției fricii – de acum, la nivelul conținutului imaginar –, trebuie să vedem că, pentru prima dată de la începutul cărții, eroul reușește prin această practică extrem de concretă a scrisului să se împlinească (cf. paragraful de la p. 130 la 131, care este exact inversul paragrafului care încheie actul III, pp. 94–95, dar și anunțul cuvîntului pe care se va încheia în actul V descrierea nebuniei, p. 211).

Copilul este fericit că a găsit o formă de necesitate; dialectica existențială care a generat povestirea se va opri oare aici? Nu, căci firește, această „necesitate" este precară. De aici, apare evenimentul nr. 2 (bunicul îl consacră funcționar al literaturii), ceea ce-l face pe copil să recoboare într-o contingență moale și insipidă și îl incită, în reacție, să expliciteze printr-o visare statutul pe care îl experimentase implicit în timpul practicării complete a scrisului, așa cum am povestit anterior. De aici, apare în perioada nr. 2 (între opt și zece ani) visarea permanentă la mitul Scriitorului.

Această parte din text (pp. 140–175) este probabil cea mai densă. Totul se petrece ca și cum, în treizeci de pagini, s-ar rezuma întreaga analiză a lucrării *Ce este literatura?* despre situația scriitorului burghez din secolul al XIX-lea[1]. Nu este un

[1] *Qu'est-ce que la littérature? (Ce este literatura?)* (1947), ed. Gallimard, 1970, col. „Idées". Trebuie comparate cele două texte: dar, pentru a o face, trebuie să ținem cont simultan de diferența de date și, mai ales, de diferența de perspectivă dintre analiza globală istorică și povestirea autobiografică. Astfel, aprofundările asupra *lecturii* sînt constituite din puncte de vedere destul de diferite în *Cuvintele* (pp. 37–61) și în *Ce este literatura?* (p. 55). În schimb, analiza mitului scriitorului în *Cuvintele* trimite cu destulă fidelitate înapoi la *Ce este literatura?* (pp. 136–179): constatăm, de altfel, că figura Scriitorului-Erou corespunde, pentru copil, mitologiei generației romantice de la 1830. Întreaga mitologie a răzbunătorului, a țapului ispășitor etc., așa cum este ea prezentată și deteriorată pînă în 1914, de la Alexandre Dumas la Zévaco, datează din 1830 (vezi în acest sens excelenta prezentare a lui Jean Tortel în *L'Encyclopedie de la Pléiade, Histoire des littératures*, vol. III, 1958, pp. 1579–1603). Scriitorul-Martir, așa cum îl descrie Sartre, datează de la

artificiu. Fără îndoială că aici se manifestă cel mai bine eficiența „metodei" lui Sartre care arată că, în copilărie și prin intermediul familiei, individul asimilează ideologia clasei sale sociale. Mitul Poetului sau al Gloriei, elaborat în secolul al XIX-lea pentru a răspunde angoasei și contradicțiilor scriitorilor burghezi, răspunde *de asemenea* și angoasei copilului orfan (Sartre) care își caută necesitatea; el își asumă mitul și devine, fără să-și dea seama, un scriitor burghez. Angoasa individuală a copilului (locul său în familie) se întîlnește cu angoasa colectivă a scriitorilor burghezi (cu locul lor în societate).

Sub forma povestirii, Sartre construiește o analiză în trei timpi, care repetă, de astă dată în cadrul ultimului element al Triadei (*Scriitorul*), cele trei elemente ale Triadei Sfîntul-Eroul-Scriitorul (p. 163, chiar Sartre va desemna aceste trei elemente astfel: epopeea, martiriul, moartea). Pentru a scăpa de imaginea deprimantă a scriitorului contopist, copilul îi „strecoară" mai întîi scriitorului puteri de erou, de unde *Scriitorul-Erou* (pp. 142–148): evident, pentru ca dialectica să avanseze, trebuie ca această soluție să eșueze: de aici, apare un timp de tranziție negativ (pp. 148–150: copilul nu vede nici un dușman de combătut, „mă întorsesem în punctul de plecare"); ca de obicei, bunicul este prezent pentru a furniza, *împotriva voinței sale*, soluții copilului: de unde a doua figură a *Scriitorului-Sfînt* – și martir (pp. 150–159); cea de-a treia figură, a *Scriitorului-Scriitor*, dacă pot spune așa, este creată nu prin contradicție și relansare, ci printr-o modulare insesizabilă în jurul ideii de „moarte", comună *martirului*, în perspectiva religioasă, și a lumii de *dincolo de mormînt*, în perspectivă literară (pp. 159–162); mitul scriitorului este analizat în tot ceea ce are el mai specific: modul în care dorința de glorie exprimă vertijul morții (pp. 162–174) și concepția asupra timpului și a cauzalității pe care o implică această fantasmă. Aceste ultime pagini sînt admirabile pentru că pot fi citite atît ca analiză a fantasmelor

---

jumătatea generației următoare, respectiv cea a lui Baudelaire și a lui Flaubert: analiza *Cuvintelor*, pp. 150–174, se apropie de cea a scriitorului fără public, care inventează mistica literaturii și ideii de glorie în *Ce este literatura?*, p. 154 și de tabloul pe care îl face Sartre ceva mai încolo, pp. 206–210, pp. 247–249, pp. 254–255, al climatului literar în care și-a făcut debutul generația sa.

copilului, cît şi ca un comentariu extraordinar al *Memoriilor de dincolo de mormînt*[1] sau ca discursul funebru al burgheziei.

Comedia secundară a „Scriitorului" a reuşit oare? Nu încă. Actul IV se termină cu două pagini (pp. 174–175), care sînt capitale pentru sesizarea structurii de sfîrşit a cărţii şi trecerea de la actul IV la actul V. Un prieten (fără îndoială psihanalist, precum cel de la p. 19 sau cel de la p. 193), intervine în momentul cel mai adecvat, ca un complice din sală: „Eşti chiar mai atins decît credeam". Sartre protestează: delirul său rămîne conştient şi trecător, fiind o comedie ce trebuie susţinută de fiecare dată, pentru a nu recădea în angoasă. Această fragilitate tipică, de obicei, comediei, de care nu ne lăsăm niciodată complet amăgiţi şi din pricina căreia trebuie să facem eforturi pentru a continua – aici este în final trăsătura comună a tuturor comportamentelor analizate în actele II, III şi IV: Sartre subliniază adesea acest caracter instabil şi ambiguu al comportamentelor de rea credinţă[2]. În planul construcţiei povestirii, se vede bine că a găsit o cale uşoară de a da o nuanţă dramatică unei legături dialectice – voi încerca s-o analizez ceva mai tîrziu. Deocamdată, esenţial este că acest copil rămîne în suspensie, într-o comedie foarte satisfăcătoare, dar încă precară şi doar pe jumătate conştientă.

Ca într-o piesă bine construită, actul V trebuie să producă o lovitură de teatru. Paginile 174–175 amintesc că *pînă aici* sîntem *încă* în zona unei comedii de rea credinţă, în parte conştientă, pregătindu-ne astfel ideii că lovitura de teatru va fi *topică*.

Actul V: *Nebunia* (pp. 175–214)

Lovitura de teatru este schimbarea *locului* comediei, adică trecerea de la conştient la inconştient, însoţită fiind de o trecere de la temporar la definitiv şi de la ales la suportat. Este locul cel mai misterios (ca să nu spunem nebulos) al povestirii. Cititorul, care urmărise pînă atunci o logică explicită şi clară, are impresia

[1] p. 140, Sartre şi-a plasat în mod ironic povestirea sub patronajul lui Chateaubriand.

[2] Cf. *Cuvintele*, pp. 61–62, 115, 122 şi 174–175.

că asistă dintr-o dată la un număr de prestidigitație. Dialectica este înlocuită de magie. Totul se face complet, fără replică, dar rămînem cu sentimentul că această comedie, o dată cu trecerea la inconștient, a antrenat și ceea ce se întîmplase pînă atunci. Lovitura de teatru este anunțată în mod dramatic (pp. 175–176), iar apoi realizată, dacă putem spune așa (p. 193). Actul se derulează în trei timpi.

Primul timp: vindecarea aparentă (pp. 176–192). Două evenimente, spune el, i-au animat puțina rațiune care îi mai rămăsese: cititorul este surprins, de vreme ce aceste două evenimente, atunci cînd sînt povestite, par, din contră, benefice. Pentru aceste două evenimente (războiul din 1914, intrarea la liceu), continuarea narativă este similară. *Într-o primă etapă*, copilul este traumatizat de contactul cu realul, ceea ce face ca superioritatea și comedia sa să se prăbușească: elucubrațiile nu rezistă în fața unui război adevărat, el descoperind o dată în plus (cf. p. 73) că este un impostor, și se refugiază într-o nouă formă de îmbufnare (cititorul este familiarizat cu o asemenea înlănțuire) (pp. 175–181); sau, la liceu, în contactul cu ceilalți copii reali, el face ucenicia, mai întîi foarte greu, a democrației (pp. 185–186); dar, de fiecare dată, acest contact cu realitatea sfîrșește prin a fi benefic. Într-o a doua etapă, copilul descoperă comportamente pozitive care umplu realmente golul și nu sînt o simplă amăgire: în mod foarte curios, războiul din 1914 declanșează *iubirea pentru mama sa* (pp. 182–185) și, mai clasic, liceul atrage după sine camaraderia (pp. 186–193): pe scurt, în această fază, copilul reușește în sfîrșit să stabilească relații reale cu *celălalt*: și, exact în acest moment, ni se spune că e nebun.

Nici un cititor atent și exigent nu va putea accepta acest salt brutal și nejustificat. Am subliniat mai înainte incoerența foarte vizibilă a cronologiei: dar și ordinea logică a povestirii are, cel puțin aici, niște lipsuri pe care vom încerca să le explicăm. Nu este vorba de a-l judeca în vreun fel în raport cu povestea omului Jean-Paul Sartre, în numele unor teorii diferite de a sa. Din contră, este vorba de a restitui lanțul în ansamblul său, în numele logicii interioare a povestirii. Într-adevăr, textele de „mărturisire" trebuie interpretate nu ca discursuri *asupra* lucrului mărturisit, ci ca o repetare la nivelul discursului a comporta-

mentului aşa-zis mărturisit: analiza precisă, construcţiei textelor şi a lipsurilor lor permite demonstraţia.

De aceea, ne vine greu să înţelegem cum faptul că a avut bune relaţii cu mama sa şi că a descoperit bucuriile camaraderiei poate transforma un copil „actor" într-un nebun şi poate fixa o adevărată comedie într-un caracter. Evident că putem construi tot felul de ipoteze: cele două chestiuni, aparent fericite, îl privează pe nevrozat de alibiurile sale, dar fără să-l scape de nevroză; lipsită de hrană în viaţa de zi cu zi, nevroza se refugiază în profunzimi (cf. simptomele dedublării, pp. 182–183) şi se fixează la nivel de caracter. Dar, dacă lucrurile stau aşa, de ce n-a expus Sartre totul clar? De ce acest salt brutal? Cititorul rămîne cu impresia că lipseşte ceva în această povestire.

Putem încerca să restituim această piesă care lipseşte. Ceea ce îi ia copilului „puţina raţiune care îi mai rămăsese" (p. 176) nu poate fi războiul din 1914 sau liceul care, din contră, deşi distrug comedia, îi redau simţul realului; nu poate fi nici iubirea pentru mama lui şi nici camaraderia care, din contră, apar în această fază a evoluţiei ca o soluţie nesperată şi care *sînt* tocmai raţiunea care îi rămîne! – Ceea ce-l aruncă în braţele „nebuniei" nu poate fi altceva decît ceea ce face această soluţie imposibilă: o etapă ulterioară, în care iubirea mamei va fi compromisă, camaraderia ratată; un eveniment care nu figurează în text, dar care ar putea explica această absurdă şi brutală *fixare* a comediei, iar, în stare de şoc, schimbarea *locului* comediei care părăseşte suprafaţa pentru a ajunge în profunzime („delirul mi-a părăsit capul pentru a mi se scurge în oase", p. 193).

Aceste evenimente ne sînt restituite de însuşi textul *Cuvintelor*[1]. Ele sînt foarte limpede precizate: pur şi simplu, aşa cum este de fiecare dată cazul în textele de confesiuni, ele nu sînt însă *la locul lor*. Au fost puse deoparte, aiurea. Ceea ce întrerupe brusc iubirea mamei nu poate fi altceva decît faptul că se recăsătoreşte[2]. Acest lucru nu este menţionat

[1] Găsim, de asemenea, confirmarea în interviul acordat lui Francis Jeanson în 1973 (*Sartre dans sa vie*, Seuil, 1974, pp. 289–295).

[2] Chiar dacă această recăsătorire a mamei este menţionată, în schimb figura tatălui vitreg nu este evocată niciodată în *Cuvintele*. Trebuie să ne raportăm la alte texte pentru a-i găsi portretul sau, mai degrabă, execuţia sa: în biografia lui Nizan (*Situations IV*, pp. 160–161) şi în *On a raison de se révolter*, ed. Gallimard, 1974, pp. 171–172.

decît de două ori, la p. 20: „Cînd mama s-a recăsătorit, portretul [tatălui] a dispărut", şi la p. 76: „ Noi nu am fost niciodată la noi acasă: nici pe strada Le Goff, nici mai tîrziu, cînd mama s-a recăsătorit", acest ultim pasaj fiind de o importanţă capitală, pentru că el justifică titlul iniţial al cărţii, *Ioan fără ţară*. Ceea ce întrerupe brusc camaraderia nu poate fi altceva decît descoperirea urîţeniei sale. Ea nu este menţionată decît de două ori, la p. 91: „Anne-Marie a avut bunătatea să îmi ascundă motivele supărării ei. Nu am aflat decît la doisprezece ani, în mod brutal" şi la p. 211, unde caracterul formator al acestui traumatism este extrem de subliniat, dar unde Sartre are aerul să spună că este ulterior în raport cu evoluţia povestită în *Cuvintele*, astfel încît amînă descrierea pentru continuarea autobiografiei sale: „Cînd şi cum am făcut ucenicia violenţei, mi-am descoperit urîţenia – care a fost pentru multă vreme principiul meu negativ, varul nestins în care s-a dizolvat copilul minunat."

Cititorul lui Sartre are cu atît mai multe motive să presupună că aceste evenimente (deplasate) sînt piesa care lipseşte din sistemul dialectic al *Cuvintelor*, că aceste două evenimente sînt ecoul traumatismelor pe care Sartre şi-a bazat analiza *proiectului* lui Baudelaire şi a lui Genet, în cele două biografii scrise înainte de *Cuvintele*. Pentru Baudelaire, şocul din momentul în care mama sa se recăsătoreşte[1]; pentru Genet, şocul lui „eşti un hoţ" (al cărui pandant este „te uiţi cruciş şi eşti urît"); în cazul lui Genet, chiar textul din *Cuvintele* îndeamnă la o apropiere: fraza de la p. 211 „varul nestins în care s-a dizolvat copilul minunat" aminteşte fraza lui Genet pe care Sartre a transformat-o în titlul primului capitol al biografiei sale, „copilul melodios care a murit în mine...".

Dacă punem aceste două elemente *la locul lor* în lanţul dialectic, totul devine foarte clar. Dar aceste elemente oare chiar lipsesc? În acest tip de structură nevrotică, elementul refulat are două modalităţi de a-şi face întoarcerea: *deplasarea* în ordinea textului, care îi permite să apară totuşi sub adevăratul chip, dar

[1] Acesta este şi cazul unuia dintre personajele din *Sursis* (1945), Philippe, a cărui mamă se recăsătoreşte cu un general.

într-un loc greşit; sau *deghizarea,* care îi permite să apară, totuşi, la locul său, dar sub un chip fals. Citind mai atent aceste două texte despre iubirea mamei şi camaraderie, ne dăm seama că povestea rupturii este inclusă în interiorul povestirii armoniei, dar cu o deplasare de persoană.

a) În relatarea iubirii mamei, întîlnirea cu omul cu aspect „comestibil" o face pe mama să rîvnească şi pe fiu să poftească (p. 184): cum aici povestirea este euforică, această intruziune va restrînge legăturile dintre mamă şi copil. În realitate, fără îndoială că s-a întîmplat exact invers. Cum am putea altfel să explicăm tonul de emoţie pudică, dar îndurerată, pe care se termină acest fragment? În *Cuvintele,* Sartre nu-şi obişnuieşte deloc cititorul cu acest ton. Dacă această catastrofă nu este povestită ca un eveniment, ea este prezentată ca structură afectivă a povestirii în acest sfîrşit de la pagina 185: pînă la refularea mai mult sau mai puţin conştientă, ca atunci cînd îşi înghite lacrimile: „Îmi amintesc că sînt bărbat şi întorc capul". Şi povestirea „întoarce capul", într-o amnezie provizorie a traumatismului.

b) În povestirea despre camaraderie, traumatismul apare prin metamorfozarea „supranaturală" a lui Bénard în Nizan. De fapt, dacă nu ajungem la o identificare[1], tot acest pasaj cade în anecdotică, ceea ce ar fi surprinzător într-o evoluţie atît de strînsă. În schimb, de îndată ce vedem că Bénard este însăşi imaginea „copilului minunat", iar Nizan este imaginea copilului care se uită cruciş, anecdota devine imaginea anticipată a dramei din 1917 şi o reprezintă sub o formă cifrată, dar logică, în ordinea dialectică: „Un amănunt m-a făcut să presimt că nu aveam de-a face cu Bénard, ci cu un simulacru satanic de-al lui: Nizan se uita cruciş. Era prea tîrziu ca să mai ţin seama de acest lucru: iubisem în chipul acesta întruchiparea Binelui; pînă la urmă, l-am iubit pentru el însuşi. Căzusem în capcană, înclinarea spre virtute mă făcuse să-l îndrăgesc pe Diavol" (p. 192). O nouă oprire în faţa oglinzii, ca la sfîrşitul actului III (pp. 94–95): de astă dată, comedia nu mai e suficientă ca să-l scoată din încurcătură. Va apărea nebunia. Această nebunie a fost repetată de

[1] În legătură cu asemănarea dintre Nizan şi Sartre, aşa cum este percepută de ceilalţi, şi în privinţa strabismului, vezi *Situations IV,* pp. 141–142.

Sartre, fără îndoială, foarte conştiincios (dar nu contează) la nivelul structurii povestirii: sărirea deliberată a unei faze care încurcă toate ţiele şi îl pune pe cititor în faţa unui fapt împlinit – reflectare, la nivelul narativ, a unei lovituri de stat interioare.

Al doilea timp: nebunia reală (pp. 193–211). O nouă intervenţie a unui confrate analist („Nevroza caracterială") este de astă dată acceptată de Sartre. Schimbarea este doar de topică: delirul este acelaşi, dar acum este ca şi cum ar fi devenit firesc. Comediile din actul IV erau trecătoare şi ambigue: neliniştea revenea de fiecare dată. Nebunia însă este totală şi fericită. Trebuie să fi trecut prin asta pentru a o sesiza ca nebunie – în vreme ce comedia se distrugea din interior. Nebunia este ca un bloc de granit, invidiată odinioară la dl Simonnot, pentru că este o stare de *fericire*. Acest timp se încheie cu cuvîntul fericit, aşa cum am decupat momentul: el aminteşte de „am cunoscut bucuria" de la p. 131. Dar, în acest moment, Sartre adaugă, pentru a-şi relansa dialectica: „E prea frumos ca să dureze". Acum, este destul de frumos ca să dureze: din 1916 în 1940, ne spune chiar el. Din interior, această nebunie seamănă cu fericirea: Sartre analizează acum optimismul, desprinderea de trecut, exaltarea progresului, proiecţia dinamică în viitor şi, în final, inversarea ordinii temporale. Primele patru acte descriu un timp minat din interior de un gol iniţial, care s-a repetat la nivelul tuturor eforturilor făcute pentru a-l umple el este orientat actualmente de o plenitudine ulterioară, care refulează treptat trecutul şi îl aspiră pe individ în construcţia viitorului. Timpul a fost răsucit pe toate părţile. Cititorii lui Sartre, care au şi ei un „caracter" optimist, au fost surprinşi să constate că nebunia este calificată drept un dinamism individual tonifiant şi socialmente foarte productiv, de vreme ce, la urma urmelor, l-a produs pe scriitorul Sartre, deci ne-am putea întreba dacă nu cumva Sartre este „nebun", nebunia sa constînd în faptul că el crede că înainte a fost nebun. Nu contează: nebunia este o noţiune relativă, ştim asta încă de la Foucault şi de la antipsihiatrii. Pentru Sartre, ea se defineşte drept refuzul de a trăi realitatea, adică evidenţa morţii şi alienarea socială. Pentru ca evoluţia să-şi reia cursul, ar trebui un nou şoc cu lumea reală.

Al treilea timp: vindecarea relativă (pp. 211–214). Povestirea anunță un epilog extrem de prescurtat: „M-am schimbat". Pe de o parte, el anunță „trezirea" pe care ne-o imaginăm ulterioară *Greței*: nebunie de care nu te poți vindeca pe cale naturală, din cîte se pare, decît dacă ea chiar reușește. A trebuit ca Sartre să devină realmente scriitor și *în ochii celorlalți* pentru a se putea detașa de mit și să redevină un oarecare. Pe de altă parte, el constată totuși „permanența" nebuniei sale. De aceea, dacă Sartre ar fi scris o a doua poveste, ne imaginăm că n-ar fi putut fi construită decît pe o structură simetric inversă *Cuvintelor*, structura dialectică în care elementul negativ-motor (pe care încercăm să-l alungăm și care revine mereu) ar fi fost nu angoasa contingenței, ci iluzia necesității. Sartre n-a scris o a doua povestire pentru că, fără îndoială, a renunțat la literatură; dar poate și pentru că evoluția pe care ar fi trebuit s-o analizeze încă nu s-a încheiat. Și o astfel de dialectică este imposibil de construit pînă ce nu ajungem la capăt. Nebuloasa amețitoare a epilogului o arată[1]. Au trecut nouă ani din momentul în care Sartre a început *Cuvintele* și cel în care a reluat manuscrisul pentru a-l publica. Din 1964, categoric că procesul de trezire a conștiinței a continuat: criza din 1968 l-a confirmat pe Sartre în critica sa față de noțiunea de intelectual, dar a continuat totuși să trăiască contradicțiile sale[2]. Fără îndoială că acestea nu puteau fi depășite decît în favoarea unui eveniment care n-a avut încă loc: revoluția, singura lovitură de teatru posibilă pentru un al cincilea act. Din această poziție, totul se luminează. Dar oare vor mai fi intelectuali care să scrie autobiografii, chiar și politice? – Deocamdată, Sartre își termină epilogul *inversînd* termenii din prologul *Confesiunilor* lui Rousseau, ca pentru a readuce în mod ironic acest gen literar la originile sale și a

[1] Însăși povestea scrierii *Cuvintelor* rămîne încă neclară, în ciuda mărturiilor directe ale lui Sartre (interviul din *Le Monde*, 18 aprilie 1964), aluziile pe care le putem găsi în *Les Mandarins* (1954, col. „Livre de Poche", 1968, vol. I, pp. 62–63 și p. 323; autobiografia lui Robert Dubreuilh, neterminată și încă nepublicată, pentru a nu da arme dușmanilor) și povestirea lui Simone de Beauvoir din *Tout compte fait*, ed. Gallimard, 1972, pp. 54–55 și p. 107.

[2] Cf. interviul acordat în septembrie 1970 în publicația *L'Idiot International*, reluat în *Situations VIII*, ed. Gallimard, 1972, pp. 456–476.

semna sfîrşitul individualismului burghez: „Dacă las imposibila Mîntuire la magazia de recuzită, ce mai rămîne? Un om făcut din toţi oamenii, care valorează cît toţi şi cît oricare."

3. DIALECTICA ŞI TEMPORALITATEA

DICTATURA SENSULUI

Schema pe care tocmai am construit-o nu este, desigur, decît o aproximaţie extrem de simplificată: ea nu ţine socoteală în amănunt şi în complexitate de drumul dialectic, ci indică pur şi simplu linia generală a logicii povestirii. Cititorul rămîne complet indiferent în raport cu incoerenţa cronologică, în schimb cea mai mică inadvertenţă logică îi trezeşte atenţia: adică, adevărata ordine a textului este cea logică.

Şi totuşi, recitind fragmentul pe care l-am scos din *Cuvintele*, constat că, la rîndul meu, am fost obligat prin forţa lucrurilor să povestesc ceva, să presupun în fiecare clipă că ar exista o suită lineară de-a lungul căreia eroul progresează de la o etapă la alta, în conformitate cu o schemă dialectică, dar obţinînd o istorisire concretă orientată cît se poate de banal de la un înainte către un după: avînt dramatic, alternanţa evenimentelor şi a perioadelor – absolut nimic nu lipseşte. Se prea poate ca această povestire să fie bruiată de „cronologie": dar, ca text, este indubitabil povestită conform tehnicilor celor mai logice care ţin cititorul cu sufletul la gură pînă la capăt.

Prima idee care încolţeşte este deci că, de fapt, *Cuvintele* sînt o povestire a genezei teoretice analogă miturilor analitice ale originilor, aşa cum erau ele scrise în secolul al XVIII-lea de un Condillac sau Rousseau. În aceste ficţiuni, succesiunea etapelor analizei, prin care se efectuează un montaj progresiv şi genetic al obiectului de studiu, este prezentată ca o succesiune istorică a genezei lucrului respectiv. Astfel se explică înţelegerea, respectiv se ia o statuie neînsufleţită căreia i se dă întîi mirosul şi apoi, progresiv, celelalte simţuri. Sau, conform ordinii sociale actuale, se porneşte de la mitul sălbaticului care este învăţat treptat să inventeze folosirea uneltelor, a construcţiei casei, apoi a familiei şi, în cele din urmă, a

tainelor agriculturii şi metalurgiei, noţiunile de proprietate etc. Sau un Sartre nebun, care îşi ia o libertate goală, căreia îi dă un conţinut, acesta sunînd gol, din cauza aceasta apărînd o mimare a plenitudinii interioare care, într-o bună zi, se fixează sub formă de nebunie. Etapele de analiză ale stării sincronice sfîrşesc prin a apărea ca o analiză a etapelor unei istorii diacronice.

Transpunerea se face firesc. Este un demers obişnuit pentru filozofi şi justificat de legile limbajului. În sine, limbajul este dispus în ordine temporală. De îndată ce un enunţ explorează mai multe aspecte simultan ale aceluiaşi lucru, este obligat s-o facă succesiv şi, deci, să etaleze instantaneitatea în timpul enunţării. Orice enunţ cu contiguitate spaţială se rezolvă într-o suită temporală. Descrierea romanescă are şi ea problemele sale: ca, de altfel, şi descrierea fenomenologică. Iată două exemple împrumutate chiar de la Sartre. În *l'Immaginaire*, de exemplu, Sartre arată că trebuie să se distingă în atitudinea imaginară două straturi, deşi, la nivelul experienţei, totul este oferit „în unitatea aceleiaşi conştiinţe": el pune atunci principiul unei „anterioriţăţi logice şi existenţiale a elementelor componente":

> Trebuie să ne amintim că putem să reacţionăm şi la un al doilea nivel, să iubim, să urîm, să admirăm etc., obiectul ireal pe care tocmai l-am compus şi, chiar dacă în mod firesc aceste sentimente sînt oferite cu analogonul propriu-zis la nivelul unităţii aceleiaşi conştiinţe, nu înseamnă că au mai puţine legături diferite, anterioritatea logică şi existenţială trebuind pusă de acord cu elementele componente.[1]

Analiza va înfăţişa succesiv ceea ce a fost trăit ca unitate şi va introduce în interiorul momentului un fel de temporalitate logică, exprimînd în vocabularul timpului raporturile instantanee de structură şi traducînd profunzimea sau funcţia determinantă în ideea unei „anterioriţăţi logice şi existenţiale". Sau, în *Baudelaire*, el constată mult mai banal:

> Acesta ar fi, în linii mari, portretul lui Baudelaire. Dar descrierea pe care am încercat să o facem conţine o nuanţă de inferioritate în privinţa portretului, anume că ea este succesivă acolo unde portretul este simultan.[2]

---

[1] *L'Imaginaire*, ed. Gallimard, 1970, col. „Idées", p. 263.
[2] *Baudelaire*, ed. Gallimard, 1947, col. „Les Essais", pp. 214–215.

Atîta vreme cît obiectul analizei este în raport cu momentul sau cu simultaneitatea, problema rămîne relativ simplă. Dar, de îndată ce starea actuală este percepută ca fiind rezultatul unei povestiri, trecerea se va face rapid prin intermediul temporalității enunțării, de la ordinea analizei în discurs la ordinea producerii sale în realitate. „Anterioritatea logică și existențială" va avea tendința să fie reprezentată ca o anterioritate istorică, chiar cu mai mare ușurință, atîta vreme cît i se va acorda o anterioritate narativă. Lucrul se va petrece cu și mai mare ușurință, dacă schema explicativă logică, folosită pentru a expune obiectul studiului, va fi un sistem dialectic, căci etalarea diacronică va fi însoțită de farmecul metamorfozei legăturilor bruște, iar progresia se va transforma în suspans: dialectica este firește una dramatică. Dacă slaba cronologie are virtutea de a fi „fidelă" (dar cui?), în schimb, nu are același farmec.

Am putea, cu ajutorul acestei idei, să încercăm o primă ipoteză în legătură cu raportul cronologic și dialectic din *Cuvintele*. Ordinea dialectică va avea prioritate absolută în construirea povestirii: și toate *legăturile dialectice* vor trebui prezentate ca niște scheme de *succesiune istorică*. Dacă ordinea cronologică coincide întîmplător cu ordinea dialectică, ea va fi respectată. Dacă nu, o s-o aranjăm. Dar dacă nu se potrivesc chiar deloc, o vom încălca fără să ne pese și fără a ne osteni să ne ascundem. Ordinea dialectică se folosește de dreptul celui mai puternic și are cinismul lupului în fața mielului: mielul nu are niciodată dreptate. El poate, de exemplu, să tulbure apa în amonte de acolo de unde bea, exact cum o întîmplare survenită la zece ani poate crea o reacție la șapte ani. Dacă nu el, atunci fratele lui. Nu contează. Este o dictatură a dialecticii, iar cronologiei nu-i rămîne decît să se supună și să se retragă pe nesimțite. Într-adevăr, toate evenimentele survenite între 1909 și 1916 sînt tratate ca aparținînd unei vaste sincronii, iar ordinea intrării în poveste depinde doar de *funcția* lor în mecanismul dialectic: paradoxul este că povestirea se prezintă *în același timp* complet diacronică, în vreme ce el insistă cu scrupulozitate și cinism asupra datărilor.

Secvențele cronologice firești reluate în povestire sînt foarte puțin numeroase: ordinea uceniciei în ale cititului (faptul că nu

ştia să citească, faptul că şi-o dorea, învăţatul propriu-zis şi cititul), al scrisului literar, cîteva momente din perioada şcolară – căci lucrurile nu merg mai departe. Ordinea cronologică este interioară acestor secvenţe şi nu se referă la raportul secvenţelor între ele. În rest, povestea prezintă cu insolenţă drept cronologice legăturile pur logice înconjurate de un haos de date. Exemplul cel mai izbitor este, firește, cel al trecerii de la prima parte la a doua:

> Degeaba, nu mergea de loc.
> Am fost salvat de bunicul: m-a aruncat fără să vrea într-o nouă impostură care mi-a schimbat viaţa (p. 116).

Acest moment dramatic dă impresia că desparte un înainte de un după. Ori, există un număr considerabil de evenimente şi de situaţii care s-au petrecut între 1909 şi 1915; după, un eveniment din 1912. Dar cititorul nu se miră că evenimentul care modifică totul se situează înainte de ceea ce trebuie să modifice. El se află, în întreaga carte, stimulat de formulele dramatice care sînt convingătoare pentru că fac plăcere: „Nu s-a întîmplat nimic. Dar treburile mele mergeau din ce în ce mai rău" (p. 89) sau: „Era timpul. Aveam să descopăr faptul că visele mele sînt zadarnice" (p. 120) sau: „Era prea frumos ca să dureze" (p. 131) etc. Această dictatură plină de candoare cinică a dialecticii, pe care se bazează povestitorul, îi dă impresia cititorului că a descoperit modelul chiar în erou, ca şi cum, într-o oarecare măsură, adultul ar repeta la nivelul tehnicilor de narațiune vicleniile copilului, tot aşa cum repetă şi maimuţărelile în efectele stilului său:

> Prin îmbufnarea mea, duceam mai departe, ca un martir neînduplecat ce eram, o neînţelegere de care Sfîntul Spirit însuşi părea că se săturase. De ce nu i-aş spune numele meu acestei răpitoare admiratoare? Vai, îmi spuneam vine prea tîrziu –Dar dacă totuşi mă accepta? – Ei bine, sînt prea sărac. –Prea sărac! Dar drepturile de autor? Nu puteam să reţin obiecţia: scrisesem la Fayard să împartă săracilor banii care îmi reveneau. Trebuia, totuşi, să închei: ei bine, mă stingeam în cămăruţa mea, părăsit de toţi, dar împăcat: îmi îndeplinisem misiunea (p. 161).

Aceasta este povestirea extrem de „migăloasă" făcută de copil. De altfel, aceasta este legea oricărei povestiri: sensul determină

evenimentele şi nu invers. Toate povestirile sînt construite începînd cu sfîrşitul[1]. N-are rost să ţicănăm fiecare amănunt: în final, sensul va avea cîştig de cauză. Copilul trebuie să moară necunoscut. Pentru adultul care scrie *Cuvintele*, copilul trebuie să sfîrşească nebun. Dacă există o întîmplare neplăcută, ca este îndepărtată. Toate soluţiile pe care le-ar putea găsi copilul, adultul le îndepărtează. Dacă această comedie pe care o joacă iese prost, trebuie să găsească altceva. Dar şi dacă iese bine, e acelaşi lucru. Cînd nu este destul de frumos ca să dureze, cînd este prea frumos. În orice caz, copilul trebuie să sfîrşească nebun, dar fericit: nevroza reuşită. În unele legături (de exemplu, pp. 131–140), nu mai este încălcată cronologia, ci chiar sensul evenimentului. Atunci cînd copilul găseşte o soluţie fericită, se decretează că e prea frumos ca să dureze. Trebuie deci găsit un eveniment care să strice fericirea şi care să ducă la faza următoare, respectiv visarea la mitul scriitorului. Aceasta va fi invenţia bunicului, care acceptă vocaţia sa de scriitor. Această reuşită aparentă va fi tratată dialectic drept o catastrofă. Scriitor da, dar conţopist! Cititorul, jenat de subtilitatea acestor analize, sfîrşeşte prin a înţelege că trebuie să joace, pentru un eveniment care este în sfîrşit la locul lui, un rol pentru care nu este deloc pregătit.

Sensul dictează, şi niciodată cronologia: chiar dacă deocamdată nu avem dovezi palpabile pentru a ilustra sensul pe care doreşte să-l obţină, le vom găsi doi ani înainte sau trei ani mai tîrziu, ele fiind semnalate de altfel cititorului: „Mi-au rămas două amintiri, puţin mai tîrzii, dar izbitoare" (p. 91. Ceea ce contează este că sînt izbitoare). Pentru a trece de la expozeul

[1] Vezi G. Genette, *Figures II*, Seuil, 1969, p. 97. Analizele lui G. Genette asupra funcţiei şi motivaţiei amintesc de remarcile lui Valéry şi ale lui Sartre în privinţa imposturii tuturor relatărilor construite implicit, pornind de la sfîrşitul lor (vezi Valéry, *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, 1960, pp. 776–777; Sartre, *la Nausée*, col. „Livre de Poche", 1961, pp. 60–63): chiar în *Cuvintele*, naratorul stigmatizează iluzia retrospectivă pe care o practică biografii în „viaţile" oamenilor deveniţi celebri şi aplicarea perversă pe care o face copilul în povestirile propriului său caz (pp. 168–173). Dar această ilustrare nu funcţionează oare chiar şi în *Cuvintele*? Sartre răspunde la aceasta: „O dată recunoscută, această greşeală de optică nu mai deranjează: există mijloace de a fi corectată." (p. 169): oare aceasta nu este o prezentare a decalajului între viitorul imaginat şi viitorul, aşa cum a fost el?

asupra Scriitorului-Erou la cel al Scriitorului-Martir, este construit un eveniment întîrziat, de fapt destul de asemănător cu cel freudian (cu singura diferență totuși că reactivarea amintirii este una conștientă): „Cu doi ani în urmă, pentru a-mi trezi interesul pentru umanism, îmi expusese idei despre care nu mai vorbea deloc, de teamă să nu-mi încurajeze nebunia, dar care mi se întipăriseră în minte. Și-au recăpătat pe tăcute virulența (...)" (p. 150).

Această dictatură a sensului este etalată, deci, fără scrupule. Ne gîndim la dezinvoltura provocatoare cu care Sartre anunță, la începutul biografiei sale despre Flaubert, întrebîndu-se tocmai care ar trebui să fie *ordinea* de urmat: „Se intră într-un mort ca la moară". Și în cazul copilului se întîmplă același lucru, doar că moara nu mai este un haos al spațiilor deschise în care orice traiectorie este permisă: este ordinea unui angrenaj. Este moara cea mare a dialecticii.

DENSITATEA POVESTIRII

Pînă aici, am dat impresia că apăr ordinea cronologică, scoțînd în evidență diferitele „trucaje" de care se folosește Sartre. Trebuia să procedez astfel pentru a arăta că ordinea dialectică este atotputernică. În cele din urmă, n-am putea să-l acuzăm pe Sartre de trucaje decît dacă s-ar ascunde – ori, tocmai el dă toate indiciile cronologice ce ar putea permite o percepție clară –, ca și cum ordinea cronologică ar fi un fel de etalon-de-aur al adevărului: ori, ordinea cronologică nu e cu nimic mai adevărată decît etalonul metric de la muzeul de metrologie sau decît axele coordonatelor în raport cu funcțiile ce sînt puncte de referință. Dar, înainte de a face acest proces al cronologiei și a demonstra fundamentul și interesul tehnicii lui Sartre, aș vrea să subliniez eficacitatea sa.

Dictatura dialecticii, am încercat să arăt mai înainte, dă povestirii o structură dramatică, care îl ține pe cititor în suspensie de la început pînă la sfîrșit: trebuie să recunoaștem că sînt rare autobiografiile care produc acest efect. Ele păcătuiesc toate prin excesul invers, chiar cînd naratorul intervine în povestire pentru

a o dramatiza: căci atunci, el intervine din exterior ca un *deus ex machina*. În vreme ce aici, ordinea înlănțuirii elementelor povestirii este suficientă pentru a crea acest efect. Și reușește cu atît mai bine cu cît ritmul povestirii este foarte vioi și nervos: fără timpi morți, fără monotonii: accelerări fulgerătoare, răsturnări de situație care reînnoiesc permanent spațiul suspansului pe care se bazează cartea. Ritmul obișnuit al autobiografiilor seamănă mai degrabă cu cel al unui foileton romanesc: așteptarea vagă a viitorului și premonițiile sînt amortizate de plăcerea scrisului, dîndu-i textului imaginea unei durate apatice și fluctuante, a unei îndepărtări cețoase. În *Cuvintele*, din contră, ritmul este asemeni celui al unei piese de teatru, supunîndu-se imperativelor unei reprezentări scenice: desfășurarea într-un timp limitat, cu un maximum de claritate, a tuturor etapelor unui proiect. De unde și limpezimea, dar și duritatea contururilor: nici îndepărtate, nici vagi.

Nu numai că îl antrenează pe cititor, dar îl și fascinează prin acea densitate și tensiune, interzicîndu-i orice altă atitudine, în afara adeziunii sau refuzului. Plenitudinea sensurilor face ca interpretării textului să nu-i fie lăsată nici o marjă, de exemplu. 1) *Toate* elementele povestirii sînt explicit semnificante: în vreme ce, adesea, în povestirile autobiografice, pertinența are tendința de a se destinde, iar povestirea plutește în jurul unor sensuri explicite, lăsînd o marjă interpretării cititorului, aici povestirea este ajustată din punct de vedere al sensului și al întîmplărilor care sînt coextensive și absolut indisociabile. 2) Toate aceste semnificații trimit la un sistem unic în cadrul căruia se articulează: este imposibil să le fie luată funcția din acest sistem, imposibil de imaginat un alt sistem care să prezinte ansamblul elementelor semnificante: acesta este un lucru absolut remarcabil. Foarte adesea, în măsura în care autobiografii nu sînt capabili să-și domine viața, ei sînt de asemenea incapabili să *întărească* structura textului lor. Cel mult, organizează o incertitudine a sensului într-un sistem de ambiguitate și dau frîu liber *jocului* interpretărilor. Acesta este cazul lui Rousseau confruntat cu contradicțiile interioare; al lui Gide, atunci cînd construiește cu o abilitate diabolică *Si le grain ne meurt*, folosind simulta-

neitatea unei duble problematici (cea a păcatului şi cea a naturii); al lui Leiris, care cochetează cu psihanaliza. Aici nu găsim nimic de acest gen, textul se prezintă ca un bloc compact, ca o totalitate de nezdruncinat. Chiar dacă am avut impresia că am descoperit o ruptură, ea este una interioară logicii (nebuniei) sistemului şi care îi asigură funcţionarea. Singura soluţie care îi rămîne cititorului sceptic şi, firește, incapabil să propună o altă interpretare este să vadă în această perfecţiune şi în această omniprezenţă a dialecticii un comportament de protecţie. Ipoteză pe care a avansat-o Claude Burgelin pentru a explica proliferarea totalizantă a *Idiotului familiei*[1] şi pe care am putea-o avansa pentru a explica densitatea *Cuvintelor*. Toate punctele de vedere ale textului care ar putea duce la o reflecţie psihanalitică sînt impecabil blocate, fie prin intervenţia unor complici psihanalişti, fie prin mici prezentări preventive (nota de la p. 48)[2]. Dar a da un asemenea diagnostic de „comportament de autoapărare" atunci cînd analizăm textul închis nu înseamnă a căuta să te protejezi de un text care nu este eventual declarat închis decît pentru că este deschis asupra unui adevăr ultim, greu de suportat: şi anume că nevroza este *politică*?

De fapt, această dictatură a sensului în povestire nu este deloc sufocantă. Citind doar analizele, fără a citi *Cuvintele,* ne-am putea imagina un text abstract şi sec sau, în cel mai rău caz, o poveste cu teză. Cine a citit *Cuvintele* ştie că nu e nici vorbă de aşa ceva. Marele succes al cărţii o dovedeşte: este o carte care poate fi citită fără a fi deloc familiarizat cu gîndirea lui Sartre: cel mult pot jena doar cîteva formulări din mijlocul părţii a doua. În rest, vom avea această impresie de „trăit" şi de „natural" pe care o urmăreşte orice autobiografie, adesea însă fără a reuşi s-o obţină. Deci, nu există nici o parte a povestirii care să nu fie explicit semnificantă reciproc, nu există practic

[1] Claude Burgelin, „A citi *Idiotul familiei*?", *Littérature* nr. 6, mai 1972, p. 115.

[2] Pentru o punere la punct a atitudinii lui Sartre faţă de psihanaliză, vezi James Arnold şi Jean-Pierre Piriou, *Genèse et critique d'une autobiographie: „Les Mots" de Jean-Paul Sartre*, Archives des Lettres Modernes, ed. Minard, 1973.

nici o semnificaţie care să nu se explice prin povestire (povestire care poate, de altfel, să fie condensată într-un cuvînt, o frază sau să se întindă la dimensiunile unei scene sau ale unei anecdote) sau printr-o descriere, o pantomimă „fenomenologică": sensul reiese din însăşi tehnica descrierii unei trăiri concrete, unde fiecare gest, fiecare comportament este descris prin desenarea unor linii de forţă, respectiv sensul *intenţiei* pe care o manifestă. Această tehnică foarte eficace a fost deja folosită de Sartre într-una dintre primele sale povestiri, *L'Enfance d'un chef (Copilăria unui şef)*, care are unele puncte comune cu *Cuvintele*: este parodia unei povestiri din copilărie, încercarea de analizare a unei nevroze, demistificarea ironică a unui comportament de rea credinţă[1]. De fapt, descrierea „fenomenologică" sensibilizează (şi, deci, dă un aer comic) decalajul între aparenţa de comportament şi funcţia sa reală. Cu cît descrierea este strînsă, cu atît decalajul izbucneşte mai tare: foarte adesea este concentrată într-o vorbă de duh, unde ar fi total greşit să vedem doar un simplu joc al unui stil cu mai multe faţete. Impostura sau reaua credinţă sînt cele vizate şi atinse din plin[2].

---

[1] Există tentaţia de a suprapune aceste două povestiri, nu numai din pricina numeroaselor elemente pe care Sartre le-a împrumutat din propria sa copilărie şi pe care le-a folosit în ficţiunea *L'Enfance d'un chef*, ci şi pentru a arăta analogiile în sistemul descriptiv şi explicativ al originilor şi manifestărilor nevrozei. Dar, din punctul de vedere care mă interesează aici, trebuie sesizate şi diferenţele: într-o ficţiune, scriitorul nu este deranjat de cronologie şi nimic nu-l împiedică să-şi construiască povestea pornind cît se poate de clasic de la o analiză, de unde şi dezvoltarea strict liniară şi foarte simplă a povestirii. Povestirea urmează ordinea unei întîmplări construite pornind de la ordinea analizei. O viaţă reală nu poate fi atît de uşor tratată astfel.

[2] Densitatea este obţinută printr-o lucrătură foarte strînsă a *scriiturii*: aluzii culturale, pastişe, jocuri pe stilul indirect liber, amestecuri subtil violente de stil hiperliterar şi de vulgarităţi orale. Vezi în privinţa acestor probleme studiul lui Jacques Lacarme deja citat.

Acest stil ironic se estompează fatalmente atunci cînd Sartre povesteşte verbal viaţa sa în loc s-o scrie, de exemplu în interviurile sale (cf. povestirea adolescenţei sale pe care o relatează la cererea lui Francis Jeanson în cartea *Sartre dans sa vie*, Seuil, 1974). Chiar el a dat explicaţii detaliate în privinţa acestui decalaj şi a acestei inegalităţi stilistice dintre *scris* şi *oral* în interviul său din *Le Nouvel Observateur*, 23 iunie 1975.

Există deci o fuziune a povestirii cu dialectica, atît la nivelul frazei sau al paragrafului, datorită stilului „fenomenologic" care degajă intenționalitatea, cît și la nivelul global al cărții, datorită legăturii dialectice a tuturor intențiilor astfel scoase la iveală. Sartre a evitat deci obstacolul povestirii cu teză: dar, în același timp, a găsit o soluție elegantă pentru una dintre dificultățile clasice pe care le întîmpină toate povestirile de copilărie. În măsura în care, în afară de cîteva momente traumatizante și cîteva repere istorice, memoria copilăriei noastre nu se prezintă de la sine sub forma unei povești, autobiograful ar trebui, în majoritatea cazurilor, să pună ordine, să regrupeze amintirile pe *teme*: viața școlară, viața familială; jocul; problema morții; problema originii; descoperirea naturii; gustul spectacolelor etc. Aceste amintiri sînt destul de ușor de regrupat: dar mult mai greu, de legat aceste grupări astfel obținute și de evitat juxtapunerea disparată. În general, soluția este o eșalonare a începuturilor acestor dezvoltări tematice într-un raport cronologic; sau prin transpuneri pur retorice care nu înșeală pe nimeni. Adesea, ordinea tematică nu este decît un paravan pudic al dificultăților întîlnite în ordonarea propriei vieți. Sartre a reușit să folosească aceste desfășurări tematice, aproape prea simple în sine, plasîndu-le în interiorul unei ordini dialectice riguroase. Cititorii autobiografiilor tradiționale nu au fost derutați atunci cînd au citit *Cuvintele*, căci au regăsit toate ariile clasice importante ale amintirilor din copilărie: primele mele cărți, amintirile de școală primară, contactele cu moartea, descoperirea cinematografului etc., pînă la amintirile clasice, cum ar fi intrarea în liceu, portretele camarazilor... Dar n-au avut suficient grijă să acorde atenția necesară faptului că aceste cupluri erau „agenți dubli", neavînd inocența și relativa neînsemnătate pe care o au în autobiografiile obișnuite. Aceasta este, de altfel, marea reușită a *Cuvintelor* faptul că Sartre a știut să împace tehnicile cele mai tradiționale ale genului, respectiv amintirile din copilărie, cu o construcție dialectică riguroasă. Am vorbit despre trucaj tocmai pentru acele locuri în care „sudura" rămîne vizibilă. Dar, în esență, cartea este construită ca o capcană din cauza celor două lecturi simultan posibile: aparența cronologică și tematică, realitatea

dialectică. Rămîne de văzut cine cade în capcană: Sartre, recuperat de cititorii burghezi, sau cei înghiţiţi fără voie de maşinăria dialectică. Neînţelegerea rămîne totală. *Cuvintele* nu vor putea, fără îndoială, să aibă forţa corozivă pe care a vrut să le-o dea Sartre decît atunci cînd va apărea un al doilea volum care să clarifice ultima parte a povestirii în care densitatea excesivă şi rapiditatea ar putea apărea cititorului mediu ca un adevărat vîrtej încă obscur şi care îi permite evitarea unei încheieri.

NOUA VIZIUNE A TIMPULUI

Privilegiind sensurile în detrimentul cronologiei, Sartre era oare indiferent în raport cu temporalitatea? Nicidecum. Trebuie să depăşim acum însă contradicţia curentă şi naivă pe care m-am sprijinit de la începutul acestei analize. Prea mulţi autobiografi socotesc cronologia drept baza temporalităţii, cînd de fapt nu este decît un aspect al ei. Considerarea acestui aspect drept esenţial, privilegierea „cadrului social al memoriei" înseamnă în realitate alegerea unei anumite concepţii a omului. Tehnicile obişnuite ale povestirii cronologice nu sînt „neutre", pur şi simplu conforme cu ceva care ar putea fi în „firea" lucrurilor. Ele se bazează pe două postulate pe care Sartre le-a repus în discuţie în fenomenologia temporalităţii: existenţa unui trecut în sine şi identitatea raportului de succesiune cu cel de cauzalitate.

În analiza care urmează, evident, studiez punctele de vedere ale lui Sartre în privinţa timpului, aşa cum apare el în autobiografie, atunci cînd este vorba de un subiect care îşi examinează trecutul. Aceasta este o problemă complet diferită de cea a timpului din roman. Teoriile lui Sartre asupra romanului concentrat pe prezent şi pe o libertate în curs de a se obţine şi care nu va cunoaşte viitorul – aceste reflecţii care corespund căutărilor tehnice din *Greaţa* şi din *Drumurile libertăţii*, îşi pierd orice pertinenţă de îndată ce se schimbă percepţia timpului. Tocmai pentru că nu a înţeles, Simone de Beauvoir a avut atîtea probleme în încercarea sa autobiografică.

Totul se petrece în mare ca şi cum povestirea lui Sartre ar avea două „regimuri": cel al *ficţiunii*, axat asupra prezentului[1] (de la *Greaţa* pînă la întrerupĕrea *Drumurilor libertăţii*) şi cel al *biografiei*, axată pe trecut (de la portretul lui Baudelaire pînă la ansamblul lui Flaubert care, de altfel, va rămîne fără îndoială neterminat); în măsura în care tehnica trimite la metafizică, ne putem întreba dacă abandonarea romanelor şi proliferarea biografiilor începînd cu 1947 nu este consecinţa tîrzie a unei treziri la o conştiinţă politică şi nu reflectă trecerea de la fenomenologia existenţială din *Fiinţa şi neantul* la intenţia antropologică mult mai ambiţioasă din *Critica raţiunii dialectice*. Nu este decît o ipoteză. Tot atît de adevărat este că, de la *Fiinţa şi neantul*, Sartre prezintă o concepţie a temporalităţii care pune sub semnul întrebării povestirea cronologică obişnuită:

1. Existenţa trecutului în sine, presupus de atîtea teorii ale memoriei şi ale timpului, este condamnat ca o absurditate[2].

Presupunerea unui trecut în sine înseamnă o ruptură faţă de prezent şi pericolul de a nu mai putea niciodată explica felul în care reuşim să percepem acest trecut. Nu există trecut decît prin prezentul *meu* actual. Analizele lui Sartre, făcute într-un moment în care, fără nici o îndoială, nu se gîndea la vreo autobiografie[3], descriu situaţia firească a oricărui autobiograf, ca de altfel a oricărui muritor. Într-o oarecare manieră, înseamnă a condamna folosirea povestirii biografice tradiţionale şi a respinge viziunea istoricizantă a vieţii: nu că ar trebui refuzate total, căci, la urma urmelor, cadrul social al memoriei face *şi* el parte din relaţia mea cu trecutul: dar este departe de a fi termenul ultim la care să se raporteze totul. Această idee loveşte puternic în iluzia

---

[1] Este drept, cu excepţia *L'Enfance d'un chef*.

[2] *L'Être et le Neant* (*Fiinţa şi neantul*), ed. Gallimard, 1943, p. 150. Pentru perspectiva autobiografică, vezi secvenţa asupra „Trecutului meu" (pp. 577–585) în care Sartre arată cum ne petrecem timpul redefinind sensul şi ordinea trecutului nostru în lumina intenţiei actuale: „Această decizie, care presupune valoarea, ordinea şi natura trecutului nostru este de altfel pur şi simplu *alegerea istorică* în general", (p. 581).

[3] Dar se gîndea deja la problema biografiei. Vezi în această privinţă studiul lui Victor Brombert, „Sartre et la biographie impossible", *CAIEF* nr. 19, 1967, pp. 155–166.

comună, iluzie care este, fără îndoială, necesară în căutarea autobiografică, similară în timp necesităților iluzii ale percepției în spațiu. Acest lucru se vede clar în autobiografie: fiecare își imaginează că ființa în sine a trecutului este obiectul povestirii sale (de unde și grija pentru exactitudine, căutarea întretăierilor, construirea unei istorii cronologice) și percepe relația sa actuală cu acest trecut ca un obstacol (lapsusuri, confuzii, deformări etc.), ca un factor negativ și limitativ. Această iluzie (pentru că nu există trecut decît în această relație) se regăsește peste tot: aș trimite la exemplul extrem de naiv al lui André Maurois în *Aspects de la biographie*. Am fi și mai mirați să vedem că, în ciuda culturii existențialiste și a cunoașterii biografiei lui Sartre, pe care o știa încă din 1954, Simone de Beauvoir a construit întreaga sa autobiografie pe această idee naivă a trecutului-în-sine. Acest lucru se vede la fel de bine în tehnicile pe care le folosește, cît și în reflecțiile pe care le face asupra problematicii de gen, chiar și atunci cînd le formulează într-un vocabular aparent existențialist. Atunci cînd critică povestirea cronologică, de exemplu, continuînd s-o folosească, nu o face pentru că ar trăda ființa-în-sine a trecutului, ci ființa sa în sine: ea își imaginează vizibil trecutul ca o succesiune de prezenturi, fiecare avînd ființa sa în sine (adică un trecut și un viitor în interiorul fiecărui prezent): din punct de vedere existențialist, are dreptate să creadă că fiecare prezent *este* astfel *cînd este prezent* (de aceea ar fi trebuit mai degrabă să practice în mod deschis jurnalul intim, în loc să încerce să-l deghizeze în autobiografie), dar greșește cînd crede că trecutul este format de o sumă de prezenturi în sine care ar trebui reconstituite unul cîte unul și aliniate într-o ordine cronologică. Și totuși, asta *dorește* să facă și de asta se plînge că nu poate face:

> Povestirea mea, cuprinsă în fraze, transformă realitatea într-o realitate finită, ceea ce ea nu este. Totodată, ea este împrăștiată, separată într-o serie de momente încremenite, cînd, de fapt, trecutul, prezentul și viitorul sînt indisolubil legate. Pot scrie: m-am pregătit să plec în America. Dar viitorul acestui vechi proiect s-a năruit în urma mea, precum proiectul însuși, pe care nu-l mai animă nici un elan. Pe de altă parte, fiecare perioadă este bîntuită de altele, mai de demult; vîrsta adultă de tinerețea

> şi de adolescenţa mea; epoca războiului de cea de dinainte de război. Urmînd traiectoria timpului, mi-am interzis aceste suprapuneri. Astfel, am eşuat în încercarea de a da acestor ore trecute tripla lor dimensiune: ele se prăbuşesc inerte, reduse la banalitatea unui prezent veşnic, izolat de ceea ce îl precede şi de ceea ce vine după.[1]

Citind această constatare a eşecului, foarte lucid, de altfel, în privinţa motivelor aparente ale eşecului, dar orb în privinţa cauzei profunde (dorinţa trecutului-în-sine), ne dăm seama cît de justificată este *a contrario* cercetarea sintetică şi dialectică a lui Sartre. Eşecul lui Simone de Beauvoir era, pe acest plan, previzibil încă de la începutul *Amintirilor unei fete cuminţi* (*Mémoires d'une jeune fille rangée*). Un studiu comparativ al tehnicii povestirii din primul capitol al *Amintirilor* şi din *Cuvintele* arată două lucruri: *aparent*, Simone de Beauvoir dă impresia că foloseşte o dialectică similară celei a lui Sartre, în aşa fel încît creează senzaţia că textul său este o copie, deşi a fost publicat înaintea *Cuvintelor*, dar scris după ce Sartre a scris prima versiune; dar, *în realitate*, de îndată ce analizăm ordinea povestirii, ne dăm seama că lucrurile nu stau aşa. În *Cuvintele*, dialectica se deghizează în cronologie. În *Amintirile*, cronologia este aceea care încearcă să se dea drept dialectică. Sartre urmează fără ruşine ordinea sensului: înlănţuirile sale logice sînt deghizate în succesiuni cronologice; Simone de Beauvoir îşi deghizează în dialectică suita foarte cuminte din punct de vedere cronologic a povestirii şi încearcă să ne facă să credem că ar fi vorba despre nişte legături de sens, cînd nu sînt de fapt decît simple articulaţii ale juxtapunerilor tematice.

Dar, vom spune, a nega orice existenţă a trecutului în sine nu înseamnă a contesta posibilitatea propriu-zisă de a scrie o autobiografie? Oare nu cumva nu foloseşte la nimic exactitatea, fidelitatea absolută, atunci cînd se face o reconstrucţie a trecutului, aşa cum a fost el? Sub pretext că trecutul nu este decît o dimensiune a prezentului *meu* actual, pot oare să povestesc orice? – Bineînţeles că *nu*. Dar nu trebuie să confundăm exigenţa exactitudinii, care în realitate este un principiu necesar, dar *negativ* (*să nu* uităm, *să nu* deformăm etc.) şi *relativ* (pentru

[1] Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, ed. Gallimard, 1972, pp. 9–10.

că trimite la imaginea trecutului în sine așa cum există ea în interiorul ființei-pentru-mine a trecutului), cu exigența semnificației, care este principiul pozitiv și primordial al cercetării autobiografice, pozitiv, pentru că el este cel care generează structura textului și primordial, pentru că are ca funcție restituirea ființei-pentru-mine a trecutului. Ca să existe o autobiografie, trebuie ca aceste două exigențe să fie respectate: dar mai trebuie să fie și ierarhizate. Asta se întîmplă în *Cuvintele*; toate episoadele menționate sînt, pe cît posibil, datate și localizate, iar Sartre s-a supus cu scrupulozitate istoricității; a încercat, de asemenea, să-și imagineze cît mai clar cu putință ce era *atunci*. Dar el nu crede pentru nimic în lume că aceste eforturi ajută în a spune adevărul în privința „trecutului-în-sine": și, mai ales, nu trebuie să se confunde una cu alta.

2. Orice povestire care respectă ordinea cronologică presupune o anumită concepție a cauzalității, mediocră și mecanicistă, și se sprijină pe iluzia lui *post hoc, ergo propter hoc*: formulă care ar funcționa, mai degrabă, în cazul unui sistem mecanicist liniar izolat, dar care nu mai are nici o valoare de îndată ce sistemul devine complex, dependent și nu mai este mecanică. Temporalitatea umană nu funcționează astfel: ca mărturie stau, de altfel, și toate alterările pe care le fac autobiografiile în plan cronologic. Chiar dacă am vrea, ca Simone de Beauvoir, să găsim ființa în sine a trecutului, acest lucru nu se poate obține adunînd temporalitatea interioară a fiecărui moment într-o ordine liniară. Se presupune că, în interiorul relației mele cu trecutul, aș vrea să vizez trecutul-în-sine și că n-aș putea reuși-o decît prin acumulare: numai o viziune globală, sintetică, poate înțelege temporalitatea. Nu este vorba despre reprezentarea multitudinii momentelor, împărțind spațiul vieții precum Zenon din Eleea, ci de a dovedi mișcarea în mers, deducînd legea conform căreia este generată mișcarea. Autobiografia, pentru Sartre, nu este „povestea trecutului meu", ci „povestea viitorului meu", adică reconstruirea *proiectului*.

Noțiunea de proiect la Sartre cuprinde temporalitatea în unitatea sa profundă, în legea sa. Elaborată pe plan teoretic în *Ființa și neantul* și reluată în *Probleme de metodă*, noțiunea de

intenție a fost utilizată de Sartre în mod constant, atît în relațiile directe cu ceilalți[1], cît și în biografiile sale. Omul nu este un sistem cauzal, el este o libertate. Aflat într-o anumită situație, el nu o suportă, ci inventează o ieșire în interiorul cîmpului de posibilități. Această invenție a viitorului nu se situează *în* cadrul timpului: ea este cea care constituie timpul.

Toate comportamentele pe care le-a inventat astfel libertatea manifestă un proiect fundamental și *unic* elaborat de-a lungul copilăriei și care a devenit un element permanent și atemporal al istoriei individului. „O viață este o copilărie pusă în tot felul de situații.[2]" Scrierea unei biografii înseamnă deci încercarea de a identifica mai întîi proiectul și de a-l regăsi în originea sa. De justețea acestui prim demers depind toată credibilitatea și interesul povestirii autobiografice sau biografice. Dedus din cîteva comportamente socotite fundamentale, proiectul servește apoi de ipoteză pentru perceperea tuturor comportamentelor. Această metodă inductivă și sintetică poate să pară hazardată sau himerică: hazardată, în sensul că o greșeală de început se înmulțește și sfîrșește prin a falsifica întreg ansamblul (de exemplu, dacă Flaubert ar fi învățat să citească în mod normal?); himerică, în sensul că putem discerne însăși iluzia retrospectivă: rezultatul, unic, poate să dea impresia că și cauza este la fel; și tulburătoare totodată, de vreme ce libertatea nu pare a fi decît un alt chip al necesității[3].

---

[1] „Sartre încerca, din contră, să mă situeze în propriul meu sistem și mă înțelegea în lumina valorilor mele, a intențiilor mele", Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, 1958, col. „Livre de Poche", 1966, p. 483.

[2] *L'idiot de la famille*, ed. Gallimard, p. 56.

[3] Povestirea retrospectivă transformă inevitabil necesitate traiectoria pe care a ales-o libertatea: nicăieri nu apar alte posibilități care să nu fi fost deja eliminate: libertatea nu este o alegere, ci o invenție. Singura soluție imaginată ni se pare de neimaginat. De asemenea, visarea la posibil nu duce la alte reacții posibile în raport cu situația, ci la alte situații posibile. Visarea nu se axează pe libertate, ci pe întîmplare. Astfel, în *Cuvintele*, p. 76, visarea la un tată de la care ar fi putut moșteni ceva, „Dacă mi-ar fi lăsat ceva, copilăria mea ar fi fost alta; n-aș fi scris, pentru că aș fi fost un altul", sau p. 134, la bunicul care încurajează geniul. „Dacă Charles ar fi strigat de la distanță, deschizînd brațele: «Iată-l pe noul Hugo, iată un Shakespeare în fașă!» aș fi

Dar nu există „iluzie retrospectivă" decît în ochii celui care trăieşte iluzia cronologică: este, de fapt, o iluzie împotriva altei iluzii. Şi nu se ajunge la un fatalism şocant atîta vreme cît nu sesizăm că, în cazul lui Sartre, libertatea nu este o plăcere arbitrară, ci maniera în care omul colaborează la dialectica istoriei, la realizarea ei.

Perceput ca unică direcţie a comportamentelor cele mai caracteristice ale individului, proiectul este deci o ipoteză de lectură a poveştii în ansamblu. Faptele, evenimentele, sentimentele şi comportamentele sînt atunci percepute nu ca nişte elemente de organizare cronologică în reconstruirea poveştii, ci ca nişte *semne* de descifrat, pentru reconstruirea proiectului, care nu aparţine la propriu nici unui moment şi care le înglobează pe toate.

Faptul că proiectul nu aparţine, la propriu, nici unui moment nu înseamnă că nu există o poveste – fie şi numai pentru că se desfăşoară într-o anumită situaţie, şi tot există una. Dar temporalitatea sa nu poate fi percepută în mod cronologic. N-ar mai rămîne decît o urmă de fapte indescifrabile. Structura povestirii în *Cuvintele* ne dă, deci, impresia că n-ar fi *succesive* (în ciuda amăgirilor din prezentare), ci *cumulativă*: nu numai pentru că trebuie să ţinem seama de un fel de memorie a textului, ceea ce este valabil la orice povestire (o povestire este ceva care se transformă într-o amintire: de la a zecea pagină, cititorul a devenit cineva care crede că-şi aminteşte); ci pentru că ordinea dialectică adoptată face ca nimic din ceea ce s-a întîmplat la nivel fundamental să nu fi fost abolit, iar forţele motrice (libertatea şi angoasa, adică teama pe care libertatea o are de ea însăşi) şi mecanismele puse în mişcare (fuga într-o mimare a necesităţii) continuă să se reproducă la nesfîrşit la toate nivelele de construcţie[1]. Angoasa este mereu prezentă şi va fi aceeaşi: orice poveste, în orice moment al său, nu face decît să repete, să

---

fost astăzi desenator tehnic sau profesor de literatură." Orice visare asupra hazardului face să apară *a contrario* caracterul necesar al alegerii făcute de libertate. Cf. de exemplu procedeul folosit de Simone de Beauvoir în *Tout compte fait*, între p. 11 şi 40.

[1] „Viaţa se desfăşoară în spirală: ea trece mereu prin aceleaşi puncte, dar la nivele diferite de integrare şi complexitate" (*Questions de méthode* 1960; col. „Idées", 1967, p. 149).

moduleze proiectul fundamental, oferindu-i, desigur, noi rezolvări şi noi metamorfoze, deschizînd diferit cîmpul de posibilităţi, dar fără a schimba nimic în raport cu punctul de plecare al problemei pe care şi l-a propus libertatea. De unde şi o relativă indiferenţă în ordinea anecdotică de succesiune a diferitelor evenimente care *manifestă* problemele şi soluţiile provizorii în cadrul aceleiaşi sincronii, adică a unei perioade îndelungate în care se poate considera *grosso modo* că proiectul fundamental apare într-o imagine constantă. În acel moment, nu mai sînt ireversibile sau, mai degrabă, ireductibile decît libertatea şi angoasa. Ele reapar indefinit pretutindeni, ceea ce dă de altfel textului aspectul unei tragedii, dominate de fatalitate; în rest, totul fiind reversibil şi precar, se circulă liber înainte şi înapoi, chiar dacă, dintr-o comoditate a exprimării, se foloseşte un vocabular al succesiunii ireversibile şi cauzale.

Problema principală, în povestirea unui proiect, este deci determinarea zonelor largi, care pot fi tratate ca nişte sincronii, şi legătura lor cu rupturile fundamentale care, pe de o parte, limitează zonele şi, pe de altă parte, generează *toate* comportamentele care apar. Pentru a fi *fundamental*, proiectul nu este neapărat „cronologic" *primul*: din contră. Cel mai adesea, va fi caracterizat printr-un *centralism*, reprezentat ca o mişcare de răsturnare în care trecutul generează viitorul, ocupînd în poveste întotdeauna o poziţie secundă, locul iniţial şi „anterior", neputînd fi acordat decît situaţiei în faţa căreia se pune ideea de libertate. Problema este, firește, de a şti dacă ceea ce apare în analiza dialectică drept o ruptură, drept o răsturnare şi o reacţie se prezintă şi în *poveste* drept un eveniment dramatic resimţit ca ireversibil (eveniment al cărui model este convertirea, dragostea fulgerătoare, traumatismul) sau dacă nu este el însuşi falsificat, dizolvat, elaborat progresiv de-a lungul unei perioade mai mult sau mai puţin lungi care ar putea din nou fi tratată sincronic. Constatăm că se repetă la nivelul apariţiei istorice a proiectului aceeaşi problemă ca şi la nivelul dezvoltării sale. Sartre a explicat foarte clar la începutul lui *Saint Genet* că această problemă nu are în realitate nici o importanţă la nivelul povestirii, pentru că nu schimbă cu nimic natura sau existenţa

proiectului; la nivelul povestirii, evident că este mai practic (adică, în acelaşi timp pentru efect, mai propice dramaturgiei, şi pentru sens, mai fidel dialecticii) să îl *prezinte* printr-un eveniment unic şi central[1].

Se vede deja dubla tratare pe care o aplică povestirea dialectică datelor cronologice: *etalarea* sub o formă de succesiune logică (în care legăturile dialectice sînt exprimate prin termeni de înlănţuire dramatică) a elementelor luate indiferent de ordine dintr-o lungă perioadă cronologică, tratată sincronic şi aceasta pentru descrierea *comportamentelor*; *concentrarea* într-un eveniment unic a tuturor evenimentelor care marchează punctele de legătură (trezirea la conştiinţă, alegerea). Este deci o *redistribuire* generală care ţine cont de cronologie în două feluri: pe planul amăgirii, împrumutîndu-i limbajul său; pe planul realităţii, la un nivel foarte global, dînd seama de sensul fundamental şi de ordinea desfăşurării vieţii şi bazîndu-se serios pe întreruperile care se dovedesc a fi simultan evenimente cronologice importante şi legături dialectice la nivelul analizei: coincidenţe rare, de altfel.

Întreaga povestire biografică porneşte, în general, de la o celulă iniţială destul de simplă, de la o trăsătură schematică prin care se rezumă intenţia. G. Genette presupune că povestiri ca *Odiseea* sau *În căutarea timpului pierdut* sînt expansiunea monstruoasă a unei fraze iniţiale care ar fi „Ulise se întoarce în Itaca" sau „Marcel devine scriitor"[2]. Fără îndoială că este întru totul adevărat. Exemplele lui G. Genette sînt picante, pentru că tocmai această monstruozitate a propagării ascunde adevăratul germen. Biografia lui Sartre este fascinantă în sens invers, adică pentru faptul că, pînă şi în cele mai monstruoase extinderi ale sale (*Idiotul familiei*), germenele rămîne vizibil. Pentru *Cuvintele*, germenele este, în varianta sa cea mai simplă, varianta germenului autobiografic clasic. Orice autobiografie este expansiunea frazei: „Am devenit eu însumi", pe cînd aici se transformă în „M-am *făcut* eu însumi", ceea ce ar trebui precizat, împlinit. Şi atunci, s-ar aplica mica schemă

[1] *Saint Genet comédien et martyr*, ed. Gallimard, 1952, p. 9.
[2] Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 75.

pseudo-biblică pe care am propus-o mai înainte sau schițele ori crochiurile lui Sartre pe care și le face singur în *Cuvintele* sau în interviurile care rezumă această carte a lui[1].

Tot așa cum opera lui Proust constă în întregime în expansiunea aceluiași text, și opera narativă a lui Sartre ar putea părea o dezvoltare a unei aceleiași structuri biografice. Într-adevăr, la sfîrșitul acestei cercetări asupra ordinii povestirii din *Cuvintele*, se confirmă faptul că schimbarea adusă de Sartre în structura tradițională a autobiografiei nu este altceva decît o consecință și un aspect al revoluției aduse la nivel de povestiri biografice în general și că aceasta manifestă, aplicând-o fenomenologic indivizilor, o nouă antropologie. Continuarea acestei anchete ar însemna, deci, extinderea la toate povestirile biografice scrise de Sartre a studiului făcut în legătură cu *Cuvintele*. Se pare că, în categorisirea acestor povestiri, nu este neapărat pertinentă opoziția autobiografie/biografie, în ciuda tuturor problemelor pe care le presupune folosirea persoanei întîi. Biografiile lui Sartre s-ar împărți mai degrabă în două grupe, în funcție de natura relației naratorului cu eroul și cu informația reală pe care o are asupra poveștii. Într-o primă grupă, s-ar situa de exemplu schițele biografice ale lui Nizan și Merleau-Ponty și *Cuvintele*, texte care se aseamănă prin densitatea lor și prin caracterul incisiv și concret: povestiri fenomenologice ale proiectului fundamental a trei persoane pe care autorul le-a frecventat îndelung și pe care le-a înțeles mai întîi în mod direct. Într-o a doua grupă, în ordine cronologică, dar și în ordinea crescîndă a amplorii analizei, ar fi *Baudelaire*, *Sfîntul Genet* și *Idiotul familiei*. În aceste trei cazuri, omul a fost cunoscut mai întîi (pentru Genet) și doar (pentru Baudelaire și Flaubert) prin intermediul operelor lor, în vreme ce realitatea trăită (în special prima copilărie) îi scapă în mare parte biografului. Cu cît lipsesc mai multe informații, cu atît analiza se dezvoltă și proliferează în propagări monstruoase: cu cît se știu mai puține lucruri, cu atît trebuie evaluat, dedus și înlocuit singularul prin universal, cu atît plăcerea e mai mare. De unde și aspectul foarte diferit al acestor biografii în care sensul nu mai este

[1] Cf. *Cuvintele*, pp. 208–209; *Situations IX*, ed. Gallimard, 1972, pp. 32–33.

„adaptat" povestirii, ci plutește în jurul său. Între aceste două grupe, o comparație privilegiată este cea dintre *Sfîntul Genet* și *Cuvintele*, pentru că ordinea dialectică, aceea care le structurează, este similară și pentru că amîndouă au, din punct de vedere istoric, cea mai mare veridicitate (*Sfîntul Genet* este mult mai credibil decît un *Baudelaire* sau un Flaubert, poate pur și simplu pentru că Sartre l-a cunoscut pe Genet și i-a fost contemporan). Ordinea dialectică de expunere a proiectului este, într-o oarecare măsură, imanentă povestirii din *Cuvintele*; în *Sfîntul Genet*, avem doar frînturi, elemente ale povestirii ce se strecoară, folosite, integrate într-un text deschis, filozofic; Genet sau Gustave în *Idiotul familiei* joacă adesea rolul prietenului Pierre, care își oferea cu amabilitate concursul fictiv analizelor lui Sartre în *l'Immaginaire* sau *L'Être et le Néant*: unicitatea universală redevine atunci foarte repede o universalitate – unic – universală. În vreme ce situația autobiografică sau amico-biografică dă unicității universale această singularitate care lasă impresia de autenticitate. Între cele două serii de biografii, există aceeași diferență ca între niște lucrări de laborator executate *in vitro* în condiții fictive (mașinării enorme construite pe îndelete, fără vreo constrîngere sau îngrădiri de vreun fel, așa cum se întîmplă într-o situație reală), și o muncă similară executată *in vitro* pe plan real: actul biografic îl angajează pe cel care scrie (chiar dacă Nizan și Merleau-Ponty au murit, relația lor cu Sartre este încă vie; iar Sartre are încă toată viața *înainte*), totalizarea nu își mai poate permite să deducă o parte din elementele adunate: fapte, acte, comportamente, proiecte, totul există și nu poate fi totalizat decît într-o povestire.

Inventarea povestirii dialectice din *Cuvintele* este, deci, un eveniment de două ori important. În perspectiva evoluției *genului* autobiografic, constituie una din rarele reînnoiri de tehnică și de viziune pe care le-am întîlnit de mult timp încoace. Pentru opera lui Sartre, *Cuvintele* sînt lucrarea cea mai „totalizatoare" pe care a scris-o vreodată. Evident că, pentru a emite o asemenea judecată, trebuie să ne plasăm într-o perspectivă de dincolo de mormînt și de posteritate, de acum înainte străine proiectului său. Dacă n-ar scrie pentru posteritate, oare ar putea împiedica în vreun fel *lectura* operei sale, care să prevină și o distorsionare

previzibilă? Dacă putem spune că, într-adevăr, *Cuvintele* sînt opera cea mai *totalizatoare*, acest lucru este posibil pentru că se bazează *pe o singură formă*, într-o sinteză perfectă, cele două modalităţi ale discursului filozofic şi ale naraţiunii fuzionînd de nenumărate ori, chiar şi sub formă de schiţă, fie în ficţiune, ca în *Greaţa*, fie în *Vîrsta judecăţii*, în descrierile fenomenologice, în structurile dramatice sau în încercările biografice, dar toate aceste tentative, admirabile în felul lor, nu duc însă decît la un echilibru încă neatins total sau în care legătura se vede. Lui Sartre i se va întîmpla, fără îndoială, acelaşi lucru ca şi lui Rousseau. Pentru contemporanii săi, Rousseau a fost autorul *Discursurilor*, *Noii Heloize* şi a lui *Émile*, texte care astăzi, chiar dacă nu sînt ilizibile (deşi de ceva vreme au redevenit lizibile), în orice caz sînt foarte puţin citite. El este pentru noi, înainte de toate, autorul şi modelul *Confesiunilor*. Sartre a fost, pentru contemporanii săi, autorul *Greţei*, a *Fiinţei şi neantului* şi a *Sfîntului Genet*, a unei opere dramatice fascinante. Pentru posteritate, el riscă să devină, înainte de toate, autorul *Cuvintelor*. În 1964, *Cuvintele* erau, mai degrabă, o operă de luptă, un pamflet, nu numai o autobiografie. Deschiderea lor spre o povestire ulterioară, ca şi evoluţia politică actuală a lui Sartre le face să-şi păstreze întreaga virulenţă. Dar, fără îndoială că destinul lor este să fie o carte categoric postumă, pentru că este singura care a reuşit, chiar prin *forma* sa, să totalizeze o viaţă.

MICHEL LEIRIS
AUTOBIOGRAFIE ŞI POEZIE

Oare care este punctul de întîlnire dintre poezie şi autobiografie?

A confrunta două noţiuni conturate atît de imprecis înseamnă a ne expune riscului de a ridica probleme neclare şi complicate, eventual chiar false probleme. Nu îmi propun decît să reuşesc să situez încercarea lui Michel Leiris, punînd două probleme diferite, dar foarte precise.

Poezie şi autobiografie: poetul are la dispoziţia sa toate resursele limbajului; el poate folosi, în cadrul confesiunii sau al elegiei, tot ceea ce caracterizează autobiografia: discursul la persoana întîi, povestirea retrospectivă şi pactul cu cititorul. Leiris a subliniat, de altfel, continuitatea care există între practica poeziei lirice şi pasiunea sa pentru autobiografie: „Acel «Eu» al poeziei lirice pe care îl fac cel al autobiografiei[1]." De aceea poate să existe un oarecare caracter arbitrar care trebuie îndepărtat, cum de altfel am procedat şi eu, dincolo de limitele genului autobiografic al unor opere precum *Contemplations* sau *le Roman inachevé*: totul depinde, de fapt, de obiceiurile de lectură ale epocii. Gradul de „poezie" pe care cititorul îl consideră compatibil cu pactul autobiografic poate varia, şi dacă este unul înalt, poate genera clauze anexe contractului, cititorul împărtăşind şi acceptînd de bună voie ca licenţă poetică, în cadrul contractului, stilizările şi maniera de adresare tipice genului respectiv. Asta în cazul în care citeşte textul ca pe o autobiografie: dar în majoritatea cazurilor „eul" poemelor este un „eu" fără o referire

[1] „Convorbire cu Michel Leiris", de Raymond Bellour, *Les Letters françaises*, 29 septembrie – 5 octombrie 1966.

precisă, cu care se poate identifica oricine: este un fel de „prêt-à-porter" al emoţiei. Subiectivitatea universală a lirismului este destul de diferită faţă de discursul autobiografic, care presupune o atitudine de comunicare între două persoane distincte şi separate. Aceste reflecţii rapide demonstrează necesitatea de a continua studiul atitudinilor de lectură şi al „pactelor" dintre autor şi cititor, ţinînd cont, cum sugeram de altfel, de evoluţia istorică a sistemului pactelor, dar şi de zonele de opacitate şi de ambiguitate care pot exista între două pacte diferite. T. Todorov a explorat, în cazul literaturii fantastice, efectele produse de aceste jocuri ale pactului[1]. Între autobiografie şi poezie, ca, de altfel, şi între autobiografie şi ficţiune, se pot produce asemenea efecte.

Autobiografie şi poezie: lucrurile stau altfel. În cazul scriitorilor, autobiografia, în sensul strict pe care l-am definit, este o scriitură *secundară*[2], în care scriitorul reconverteşte, întorcînd-o către sine, scriitura pe care iniţial o elaborase pentru „a spune lumea": cum ar putea un poet să profite de pe urma experienţei limbajului pentru a-şi scrie viaţa în cadrul unui pact autobiografic clasic? Întrebarea are două aspecte: dacă poetul şi-ar exersa activitatea, cum este cel mai adesea cazul, dintr-o perspectivă mistică (a descoperi taina, oracolul, punctul suprem), cum ar putea să se reconvertească la o îndatorire aparent inversă, respectiv de a vorbi despre contingenţă şi despre aparenţa individului? Mai ales: dacă este uşor de imaginat că un „antropolog" sau un romancier îşi pot reconverti teoriile în folosul personal (teorii care, adesea, sînt acelaşi lucru ca şi miturile) şi tehnicile narative, aşa cum am arătat în cazul lui Rousseau, Gide şi Sartre, este mai greu de imaginat ce ar putea face un poet, în cadrul unei povestiri autobiografice, cu experienţa metaforei şi a jocurilor cu semnificantul. Poezia nu va mai fi atunci decît un *subiect* între altele şi nu regula de producere a textului. De unde şi dubla decepţie a amatorului de autobiografii:

---

[1] T.Todorov, *Introduction à la littérature fantasique*, Seuil, col. „Poétique", 1970.

[2] Cf. *L'Autobiographie en France*, pp. 52–53.

fie poeții își scriu autobiografia, trezindu-se la fel de neajutorați precum muzicienii sau pictorii în situații similare; fie nu-și scriu deloc autobiografia. Nu faptul că nu am avea de la Baudelaire sau de la Nerval poezii care să descifreze drama lor, scrisori, jurnale intime, povestiri de călătorie sau chiar explorări intime și mitologice, cum ar fi *Aurélia*. Dar nici unul nici celălalt nu au scris autobiografii în sensul unor povestiri sintetice ale genezei personalității lor. I-am ales ca exemple pe Baudelaire și Nerval, fiindcă fac parte dintre „modelele" lui Leiris. Și încă mai valabil este cazul lui Mallarmé, „dispariția elocutorie a poetului" fiind total contrară postulatelor autobiografiei. „Cartea" pe care visa să o scrie Mallarmé nu era deloc o „însumare a vieții", ci un fel de arhitectură în care se concentrau toate puterile scriiturii, pentru a produce „explicația orfică a pământului".

Și totuși, Leiris ține la capul patului *Cartea* lui Mallarmé cînd se afla în spital, în 1956[1]. Totul se petrece ca și cînd Leiris ar fi vrut să încerce această cvadratură a cercului pentru a crea un text care să fie în același timp poetic, construit pe o serie de procedee derivate din combinații de limbaj pe care le utilizează poezia, vizînd, ca și ea, să atingă o formă de taină sau de adevăr oracular, și un text autobiografic discursiv și narativ, care să se dezvolte conform pactului autobiografic și care să reprezinte efortul unui subiect de a-și construi identitatea. Acest proiect complex și ambiguu este sesizabil de la primele texte poetice ale lui Leiris, în special de la *Glossaire: j'y serre mes gloses* (*Glosar: unde îmi strîng glosele*) (1925); compunînd *Biffures* (*Bifările*), între 1940 și 1948, el reușește să explice și să realizeze ceea ce își propusese. De aceea, *la Règle du jeu* (*Regula jocului*) este un text neclasabil și fascinant, autobiografie, dar și poem, o imensă mașinărie de limbaj care țese și împletește un discurs care încearcă să umple golul din care provine limbajul, avînd drept unic scop moartea.

Faptul că recurge la procedee de construcție provenite din experiența poetică nu este, la Leiris, ceva contradictoriu față de proiectul de a scrie o povestire autobiografică: el implică doar referința la alte modele de descriere a persoanei decît cele folosite în povestirea clasică. Modelului istoriei diacronice (în care succe-

[1] *Fibrilles*, ed. Gallimar, 1966 p. 165, 168 și 176.

siunea cronologică are o valoare explicativă şi serveşte drept călăuză naraţiunii), Leiris va substitui (sau, mai degrabă, va adăuga) jocuri mai „structurale", care vor intra în rezonanţă cu modelele psihanalitice şi etnologice. Nu numai că tentativa sa ar fi realmente una de „autoanaliză" sau de „autoetnologie", aşa cum nici autobiografiile clasice nu sînt lucrări de istorie în sensul ştiinţific al termenului. Dar ea corespunde, ca şi cea a lui Sartre, proiectului de a considera istoria persoanei în cadrul unei noi antropologii.

În *Lire Leiris*[1], am încercat să analizez regulile şi funcţionarea acestui nou joc al adevărului, urmărind pagină cu pagină comportamentul lui Leiris în felul său de a scrie la începutul cărţii *l'Age d'homme* şi prezentînd sintetic regulile de scriere din *Bifări*. Cele două eseuri care urmează completează acest studiu: în primul, „De la *Glosar* la *Bifări*: construcţia textului", voi face o reconstituire teoretică a evoluţiei scriiturii lui Leiris, de la creaţiile sale poetice din epoca suprarealistă şi pînă la *Regula jocului*, prezentînd felul în care integrează progresiv poezia şi autobiografia. În cel de-al doilea, „Preludiu şi fugă pe numele lui Esaü", voi analiza în detaliu trei pagini din *Bifări*, pentru a arăta cum se construieşte şi cum funcţionează această nouă scriitură autobiografică.

[1] *Lire Leiris, Autobiographie et langage*, Klincksieck, 1975.

DE LA *GLOSAR* LA *BIFĂRI*: CONSTRUCȚIA TEXTULUI

Titlul acestui eseu ar fi putut fi „Cum a scris Leiris anumite cărți". Misiunea este cu atît mai dificilă pentru critic cu cît Leiris nu a păstrat nimic pentru o publicare postumă, așa cum a făcut-o Raymond Roussel, care-și dezvăluia astfel procedeele utilizate. El a explicat permanent ce face și cum o face. Există marele risc de a repeta ceea ce a spus deja și de a reduce la simple rețete ceea ce prezintă, mai degrabă, drept procedee de inspirație. Pentru această reconstituire, voi porni deci de la indiciile furnizate chiar de Leiris în partea de mijloc din „Tobă-trompetă", la sfîrșitul *Bifărilor,* pentru a arăta felul în care poezia și autobiografia s-au apropiat progresiv pînă la confundare. Leiris este în căutarea unui limbaj *total*: el dorește să integreze aspectele contrarii ale limbajului, nu numai poezia și discursul, ci și închiderea în sine a textului și prelungirea sa nedefinită, discontinuitatea și înlănțuirea, ermetismul legat de conotațiile personale și exigențele comunicării. Voi arăta cum se contrapun mai întîi, pentru a se lega apoi și a se completa procedeele de fabricație folosite în textele anterioare *Bifărilor.* Pentru claritatea expunerii, voi fi determinat să regrupez aceste texte și voi vorbi în mod deliberat limbajul iluziei retrospective, ca și cum aceste cercetări tehnice n-ar avea ca scop decît crearea *Bifărilor.* Este un fel de a spune: ea nu știrbește cu nimic înmulțirea exagerată ori libertatea de a inventa de care dă dovadă felul strălucit în care sînt concepute operele lui Leiris.

CUVINTE ȘI VISE

În perioada sa suprarealistă (1924-1929), Leiris își stabilește întotdeauna un punct de plecare pentru a-și începe travaliul: fie cuvinte fascinante, fie povestirea viselor. Aceste cuvinte și

vise sînt alese dintre multe altele, în virtutea încărcăturii lor afective și poetice. Deși este vorba de niște elemente destul de diferite (atît prin origine, cît și prin complexitatea lor), pot fi în egală măsură considerate ca niște *unități de plecare*, unele în registrul poetic și altele în registrul narativ, de vreme ce funcționează ca niște nade, ca niște stimuli ce duc la realizarea unui *text*, despre care ne imaginăm că va dezvălui ceea ce nu ne prezintă decît aluziv. Acel ceva ce va fi manifestat de text și pe care cuvintele și visele îl au pe vîrful buzelor se numește „oracol", „revelație", „forță metafizică": taină, sens final, un lucru plin și fulgurant pe care ni-l imaginăm la capătul limbajului și care va determina dezvoltarea limbajului, pentru a-l atinge. Mirajul sensului final care, în realitate, permite limbajului să se producă, miraj în care trebuie în continuare să credem, dacă vrem să continuăm să vorbim sau să scriem, se regăsește identic în *funcția* sa în întreaga operă a lui Leiris, chiar dacă se schimbă conținutul său. În registrul autobiografic, acest lucru se cheamă „a lua taurul de coarne", „autenticitate", „regula jocului". El ar putea căpăta o coloratură psihologică sau etică, dar ar fi același lucru. Poezia și autobiografia sînt realizările succesive ale unui comportament similar la nivelul limbajului: pornind de la nade de limbaj adunate într-un corpus, încercînd să prezinte, printr-un demers de construcție, un secret, o regulă, ajungînd la o experiență totală, despre care ne dăm repede seama că reprezintă, în același timp, realizarea plenară a limbajului, dispariția sau explozia sa, adică moartea. Într-adevăr, va apărea foarte repede aspectul ambiguu al acestui termen final pe care avem tot interesul să ni-l dorim și să-l amînăm: de aici se va naște ceea ce voi prezenta ulterior drept strategia *amînării*.

Pornind, deci, de la cuvinte și vise, Leiris va duce o muncă de fabricație ale cărei faze pot fi distinse cu ușurință, chiar dacă rezultatul este un text concentrat.

În 1925, Leiris creează, pornind de la cuvinte, două texte poetice, *Simulacre* (*Simulacru*)[1] și *Glossaire: j'y serre mes gloses.* Aceste două texte sînt rezultatul unor procedee de fabricație contrarii și complementare în același timp.

---

[1] *Simulacre*, litografii de André Masson, ed. Galerie Simon, 1925. Reeditat în *Mots sans mémoire*, ed. Gallimard, 1969, pp. 7-23.

În *Bifări*, Leiris a expus procedeul de compoziție din *Simulacru:*

> Am încercat deja ceva analog, luînd ca materie primă nu faptele, ci cuvintele: substantivele, adjectivele sau verbele care îmi erau cele mai dragi, cele mai savuroase sau cu rezonanță și pe care era de ajuns să le strîng în fraze – după ce le-am înscris de-a valma pe o foaie de hîrtie, fără să le modific mai mult decît era necesar pentru a obține niște propoziții corecte din punct de vedere gramatical – și care îmi erau de ajuns, adăugîndu-le doar niște elemente de legătură indispensabile, pentru a le pune cap la cap, încrezîndu-mă doar în curentele ce păreau a se crea de la sine și a comunica între ele diversele insulițe aruncate pe foaia albă de hîrtie – mi se părea îndeajuns, spuneam eu, pentru a le lăsa să se unească și să se înnoade după voie și după afinități, pentru ca fiecare pagină semănată astfel la întîmplare cu germenii limbajului să dea naștere unei poezii.[1]

Problema aici este cea a trecerii de la un stoc de cuvinte fascinante la un text structurat (poem), care dă dovadă de unitate. Metoda aleasă nu are nimic din hazard sau din jocul de zaruri, așa cum lasă să se creadă Leiris prin anumite expresii („zarurile cuvintelor trebuie amestecate bine, ca într-un pahar de barbut", p. 253): aceasta este o metodă intiutivă și, într-un fel, leneșă sau magică. Leiris grupează și apoi leagă cuvintele corpusului în așa fel încît, *prin simpla lor prezență,* acestea stabilesc între ele raporturi. Prin analogie cu pictura, acest sistem s-ar putea numi *colaj*. Intervenția poetului se oprește în momentul în care și-a grupat cuvintele: el nu va face nici un efort pentru a explica reporturile și nici pentru a le face mai ușor perceptibile celorlalți. Se va mulțumi să facă *racordurile,* colmatarea sau sudura sintactică, care trimit nu la unitatea tainică a cuvintelor, ci la codul lingvistic social: înnădirea artificială a tranzițiilor, înnădire destinată să dea enunțului o umbră de coerență. Toate rețelele (ale semnificantului și ale semnificatului), prin care apropierea acestor cuvinte poate crea un efect sau un sens, rămîn implicite. Se acordă toată încrederea unui scurtcircuit.

---

[1] *Biffures* (*Bifări*), ed. Gallimard, 1948, pp. 252-253. În 1955, Leiris va relua descrierea regulii jocului servindu-se de stilul „rețetei" și subliniind din nou analogia cu metoda fișelor din *Regula jocului* (vezi Maurice Nadeau, *Michel Leiris et la quadrature du cercle*, Dossier des Letters Nouvelles, ed. Julliard, 1963, pp. 123-124).

Dacă stabilesc o apropiere între metoda din *Simulacru* şi cea din *Bifări*, aşa cum am analizat-o în *Lire Leiris*, găsesc o mulţime de asemănări, dar şi de diferenţe:

Asemănări
1) multiple puncte de plecare (aici, un grup de cuvinte; în *Bifări*, un grup de fişe);
2) elemente alese pentru analogia lor bănuită;
3) puse în relaţie pentru crearea unui text („ce trebuie să comunice între ele", „ce trebuie să se unească şi să se înnoade după bunul plac şi după afinităţi").

Diferenţe
1) aici lipseşte un element esenţial, încercarea de relaţionare, explorarea reţelelor prin care cuvintele comunică, descoperirea termenilor medii;
2) ancheta este limitată la un stoc redus de cuvinte calificate drept „poetice"; cîmpul luat în calcul este unul restrîns şi care se epuizează rapid;
3) grija pentru funcţia comunicării limbajului este una minimă (arbitrar aparent al apropierilor brutale şi al conotaţiilor personale).

În plus, aici totul este prescurtat fulgerător, ceea ce se opune perfect cu amînarea exploatată sistematic în *Bifări*.

În acelaşi timp, Leiris caută să creeze cu cuvintele nişte efecte oarecum diferite. El contribuie la *Revoluţia suprarealistă* (*Révolution surréaliste*) printr-o serie de jocuri de cuvinte numite *Glosarul: unde îmi strîng glosele* (*Glossaire: j'y serre mes gloses*)[1]. În mod curios, Leiris, care stabileşte o filiaţie între

[1] Leiris îi datorează lui Robert Desnos ideea a ceea ce el numeşte „jocul liric de cuvinte", spre deosebire de jocul de cuvinte umoristic, aşa cum era practicat de Max Jacob sau de Marcel Duchamp: „Desnos a fost inventatorul jocului de cuvinte liric. Erau nişte jocuri de cuvinte dintre care unele ajungeau un fel de maxime filozofice. Cel care m-a impresionat cel mai tare era «Legea dorinţelor noastre este fărădelegea noastră»" (interviu acordat ziarului *Le Monde*, 10 ianuarie 1875, de către Michel Leirs).

Glosarul: unde îmi strîng glosele a apărut în trei tranşe în *la Révolution surréaliste* (nr. 3, 15 aprilie 1925, cu o prefaţă; nr. 4, 15 iulie 1925; nr. 6, 15 martie 1926). În 1939, a apărut o nouă versiune într-un volum cu titlul

Simulacru şi *Bifări*, nu pomeneşte de *Glosar* fără îndoială pentru că *Simulacru* corespunde unei etape iniţiale, îndepărtate şi depăşite a studiului său, în vreme ce jocurile din *Glosar*, începute în 1925, au fost continuate pe întreg parcursul vieţii sale şi sînt pentru el în continuare actuale.

Ţinta *Glosarului* este definită extrem de clar în prima prefaţă (1925):

> Disecînd cuvintele care ne sînt dragi, fără a ne păsa de etimologie sau de semnificaţia admisă, le putem descoperi virtuţile cele mai ascunse şi încrengăturile secrete care se propagă în întreg limbajul, canalizate prin asocierile de sunete, de forme şi de idei. Atunci, limbajul se transformă în oracol şi găsim în el (oricît de ascunsă ar fi) un fir conducător în babilonia spiritului nostru.[1]

În spatele aparenţei ludice de joc de societate, *Glosarul* are o funcţie exact inversă, de căutare intimă şi mistică. Se pune problema, dacă este posibil, să ne reapropriem limbajul. Copilul din „... Ricire!" descoperea cu stupoare că semnificantul şi semnificatul sînt două lucruri distincte (pierderea cratilismului „primar[2]"), şi că era un străin în ale limbajului. În acelaşi timp însă, el se lăsa pradă „cratilismului secundar", ceea ce Mallarmé numea „remuneratorul defectului de limbaje", a ceea ce permite recrearea unui limbaj pentru sine în interiorul limbii comune şi obţinerea acceptării de către ceilalţi[3]. Ţelul *Glosarului* este

---

Glosarul: unde îmi strîng glosele, ed. Galerie Simon; versiunea din 1939 este reprodusă în *Mots sans mémoire*, pp. 71–116. O „Urmare inedită" a *Glosarului* a fost publicată în 1974 de către Michel Chappuis în *Michel Leiris*, ed. Seghers, col. „Poètes d'aujourd'hui", pp. 182–183. În 1956, Leiris a creat, după o metodă similară, „Bagatele vegetale" (*Mots sans mémoire*, pp. 117–132).

Despre *Glosar*, vezi: Xavier Durand. „Michel Leiris şi substanţa verbală", *Cahiers Dada Surréalisme* 4, 1970; şi Gèrard Genette, seminarul la EPHE, 1973 – 1974.

[1] Prefaţa din 1925, reprodusă în *Brisées*, ed. Mercure de France, 1966, p. 11.

[2] Despre cratilism, vezi Gèrard Genette, „Avatarurile cratilismului", *Poétique*, numerele 11, 13 şi 15. Eu voi folosi o terminologie diferită de cea a lui G.Genette, voi numi „cratilism primar" faptul de a imagina o asemănare între semnificant şi semnificat şi „cratilism secundar" faptul de a deduce din asemănarea dintre două semnificante analogia semnificatelor lor.

[3] Această funcţie de schimb a fost evocată de Leiris în *Bifări*, p. 19.

similar cu cel al *Simulacrului*: regăsirea sensului personal şi intim al cuvintelor, cu ideea de a se ajunge la o formă de revelaţie sau de taină. Metoda însă este foarte diferită şi merită cîteva glose.

Dacă limba este o reţea, atunci cuvîntul este un *nod*. Cuvîntul nu există decît ca o încrucişare a unui număr mare de serii la nivelul semnificantului şi semnificatului. Folosirea curentă şi exigenţele comunicării duc la utilizarea doar a unui număr foarte mic din aceste relaţii (care nu trebuie percepute ca pertinente). Nici celălalte nu se lasă mai prejos şi rămîn disponibile pentru folosirea intimă, folosire la care nu renunţăm, chiar dacă ne dăm sau nu seama. Dicţionarele sînt, fireşte, ecoul folosirilor admise şi se dedică unei munci deprimante pentru cine iubeşte cuvintele. Mania dicţionarelor este să *desfacă* nodurile. Primul gest: *delimitarea* clară a semnificatului de semnificant. Majoritatea dicţionarelor pierd complet semnificantul sau nu se gîndesc decît să indice pronunţia, originea „etimologică" sau să avertizeze *împotriva* omonimelor. Al doilea gest: o dată semnificantul eliminat, să *distingă* cît mai bine seriile semnificatului, descurcînd şi întinzînd firele. Primul gest scoate în evidenţă ceea ce se numeşte „arbitrarul" semnului; cel de-al doilea pune în lumină semnul în beneficiul diverselor înşiruiri paradigmatice la care ar fi putut să participe *în acelaşi timp*. În momentul în care scoate în evidenţă multiplicitatea aspectelor cuvîntului, nota din dicţionar ne lasă să alegem. Sigur că există şi dicţionare care reuşesc să lumineze în oarecare măsură reţelele limbajului, dar întotdeauna o fac fragmentar. Dicţionarele analogice caută semnificatul prin intermediul semnificantelor diferite. Dicţionarele de rime caută semnificantul prin intermediul diferitelor semnificate. Fiecare în parte abandonează jumătate din limbaj şi nu-şi face datoria decît destul de meschin, alegînd să urmărească *un* sens al cuvîntului sau eventual doar ultima silabă (rima). Ideal ar fi să adunăm toate dicţionarele într-unul singur: numai că aceasta nu ne-ar scăpa nici de mania unei distincţii subtile şi nici de faptul că dicţionarele nu explorează decît limba maselor, respectiv cea mai săracă.

Glosarul lui Leiris remediază această lipsă şi potoleşte frustrarea şi angoasa pe care o creează, la amatorul de cuvinte,

deschiderea dicționarului. Dicționarul desface nodurile și deschide limbajul: sigur că, într-un prim moment, poate fi un act de dezdoire pozitivă, care scoate în evidență complexitatea nodului și sugerează noi piste. În același timp, cuvîntul este divizat; se pierde sentimentul de siguranță al nodului; limbajul se deschide. De unde și ideea de a inventa un nou tip de dicționar, care să țină cont de cuvînt în ansamblul său (semnificant și semnificat) și care să exploreze sensul personal, dar, mai ales, să nu se mulțumească doar cu deschiderea cuvîntului, cu desfacerea nodului, lăsînd astfel totul să rămînă suspendat în gol, ci să continue treaba pînă ce va recompune cuvîntul sub o altă formă, pornind de la elementele descompunerii sale, adică sfîrșind prin a *reface nodul*, acoperind (aici, instantaneu) golul pe care actul de a defini are ca funcție să-l deschidă.

Această analiză permite a clarifica în același timp *Glosarul* și economia scrisului în întreaga operă a lui Leiris.

Glosarul nu este o simplă culegere de jocuri de cuvinte. Socotindu-l astfel, am comite o judecată inegală sau inferioară în raport cu altă culegere. Efectele pe care le produce asupra cititorului nu sînt însă cele la care ne așteptăm într-un joc umoristic (a cărui funcție este eliberarea, în favoarea jocului, a agresivității sau a dorințelor abil controlate sau reprimate) sau într-unul poetic obișnuit. Efectul esențial nu depinde de reușita jocului de cuvinte: ține de un joc de structură raportat la alt text, la nota din dicționar (cu dubla sa împărțire: cuvînt-intrare/definiție), al cărei proces îl mimează pentru a-l anula cu un fel de elasticitate malițioasă. În loc să se desfacă (așa cum am putea să ne *temem*), cuvîntul se reconstruiește ca prin farmec de partea cealaltă a semnului de punctuație (liniuță sau virgulă), care ar trebui să dea semnalul descompunerii sale. Nu este însă o simplă repetare tautologică, așa cum, din păcate, se întîmplă în atîtea dicționare. Munca normală a dicționarului (explorarea tuturor seriilor) a fost *și ea* efectuată: dar ea rămîne implicită, concentrată și ocultată în spațiul gol care desparte cuvîntul-intrare de definiție, în vreme ce actul de definire se confundă cu ceea ce, de obicei, este contrariul, respectiv cu reconstruirea cuvîntului. Chestiunea este delicată atunci cînd o analizăm, pentru că totul se petrece fulgerător (ca și în *Simulacru*, există o tehnică a

scurtcircuitului). Dar Leiris însuși a făcut distincția dintre cele două faze succesive:

> Descompunînd cuvintele vocabularului și reconstituindu-le în carambuluri poetice, mi s-a părut că am reușit să le explicitez semnificația cea mai profundă.[1]

Acest dublu gest devine evident de îndată ce analizăm una dintre „glose" sau de îndată ce ne punem singuri la încercare, luînd o hîrtie și un creion: deschiderea mentală sau scrisă a tuturor înșiruirilor de semnificante și de semnificate pînă la găsirea unui nou punct de legătură în care elementele fonice și semantice distribuite diferit recompun altfel punctul de plecare, furnizînd o „definiție".

Aceasta ar putea să ne amintească de jocul din copilărie „Fort/Da!", analizat de Freud[2]: întreaga plăcere provine din teama provocată și apoi evitată, o dată cu întoarcerea aceluiași. Să fie oare o simplă întîmplare că primul episod din *Regula jocului*, „...Ricire!", rimează cu jocul „Fort/Da!"? Obiectul (aici, un soldat de plumb) era crezut pierdut, stricat; este regăsit intact: ...Ricire! Dar, dacă obiectul este intact, *cuvîntul* Ricire iese deformat din această aventură și, împreună cu el, întregul limbaj și subiectul în sine (copilul). Limbajul este iremediabil zăpăcit și începe să „fugă". Acest lucru nu se poate repera decît printr-un joc. Adultul din *Glosar* se preface că strică jocul de cuvinte, pentru a se bucura cînd le regăsește intacte în glosă: ...Ricire!

Copilul vrea să revină același. Dar adultul aranjează în așa fel încît actul de repetiție să fie, în același timp, un act de schimbare. În favoarea jocului, a fost creat un sens care pare „demonstrat" de joc. Se cîștigă pe toate fronturile în același timp: adevărat, pentru că este plăcut, plăcut pentru că este adevărat. Jocul *Glosarului* permite combinarea în același act a deschiderii și închiderii, a invenției și a siguranței, a mișcării și a imobilității. Nodul a fost „desfăcut-refăcut" și, în intervalul respectiv, am avansat totuși.

---

[1] *L'Age d'homme*, ed. Gallimard, col. „Folio", 1973, p. 193.

[2] S. Freud, *Essais de psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, 1970, pp. 15–17.

Strategia pe care se bazează *Glosarul* este cea pe care o găsim, sub diverse forme, în restul operei lui Leiris şi, mai ales, în scrierea şi compoziţia *Regulii jocului*. Evident, în *Glosar* totul este sub formă de scurtcircuit; în *Regula jocului*, apare în lungcircuit şi lipsă, surpriză mai puţin şi amînarea mai mult. Logica însă este aceeaşi, formată dintr-un gest care desface refăcînd, care dezleagă seriile relegîndu-le şi care întredeschide limbajul doar la adăpostul unei închideri scontate. Schimbării bruşte a părerilor în legătură cu un cuvînt izolat care este aruncat în aer, împrăştiat, şi care, în cădere, se recompune ca prin minune îi vor urma exerciţiile de subordonare minuţioasă care mizează pe un număr mult mai mare de serii, de ocazii de explorare a zonelor vaste ale reţelelor mentale, întreprinse sub protecţia unei permanente activităţi de reîmpletire. Acest gest mental ambiguu, care reuşeşte să combine într-un unic act descompunerea şi recompunerea, se regăseşte şi în atitudinea lui Leiris faţă de psihanaliză şi de etnologie, în ceea ce aş numi comportamenul său de „subversiune" metodologică. Echilibrul fragil, subordonările presupun o avansare, păstrînd un maximum de puncte de sprijin.

Revin la *Glosar*. Datorită acestei metode care permite să înlăturăm angoasa deschiderii dicţionarului şi economisirea pierderilor obişnuite la nivelul definiţiilor (avînd în vedere că sporirea sensului nu are, aici, nici o legătură cu diferenţa dintre sunete), Leiris va putea în acelaşi timp să exploreze şi labirintul reţelelor sale mentale şi să-l antreneze pe urmele sale şi pe cititor, datorită beneficiului de plăcere pe care i-l procură. Jocul este foarte variat, atît în efectele produse cît şi în mecanismele folosite. În ceea ce priveşte sensul, el poate merge de la glumele cele mai banale şi cele mai uşurele pînă la încifrarea misterioasă a conotaţiilor personale[1]. În ceea ce priveşte mijloacele, ele sînt numeroase şi complexe, Leiris evitînd astfel monotonia de care dau dovadă de obicei culegerile de jocuri de cuvinte bazate pe un procedeu unic. Sînt folosite toate tipurile de jocuri cu semnificantul (asonanţele parţiale, inversiunile, variaţiile vocalice,

[1] În *Lire Leiris*, capitolul IV, am analizat una dintre glosele misterioase, respectiv cea a cuvîntului „Tată".

anagramele, silabisirea etc.), glosele îmbogăţind şi dezvoltînd punctul de plecare prin procedeele „sertarelor" interioare ale definiţiei.

Dacă, precum în cazul *Simulacrului*, compar *Glosarul* cu *Bifările*, găsesc şi aici o serie de asemănări şi de diferenţe:

Asemănări
1) Leiris utilizează un *procedeu de relaţionare* bazat pe modificarea limbajului (desfacerea-refacerea nodului cuvintelor);
2) ancheta se face pe un număr de cuvinte care poate creşte nelimitat, împrumutate fiind din toate registrele de limbaj şi din toate domeniile de experienţă;
3) grija pentru comunicare este foarte clară.

Diferenţe
1) punctul de plecare este, de fiecare dată, unic, exerciţiul făcîndu-se pornind de la un cuvînt izolat, chiar dacă glosa stabileşte ulterior relaţii cu alte cuvinte cărora le dă naştere;
2) diferitele cuvinte puncte de plecare nu au nici o legătură între ele şi nu formează un sistem (altfel decît luarea în derîdere a ordinii alfabetice);
3) nu este vorba de construirea unui text, ci de constituirea unei culegeri similare dicţionarului sau unei comori (unde am putea strînge „perlele" create de nodurile desfăcute-refăcute); pentru a avea un text, trebuie ca elementele astfel obţinute să fie ele însele legate între ele în „fraze" sau secvenţe.

Totul se petrece, deci, ca şi cum cele două tehnici ale *Simulacrului* şi *Glosarului* ar fi nişte soluţii parţiale, opuse şi complementare, destinate să rezolve aceeaşi problemă: problema rămîne atunci în a afla căile şi contextul, tehnica *glosei* şi a *colajului* putînd să se unifice şi să se combine. În contextul poeziei cu nuanţă mistică din anii 1925, cînd Leiris nu lucra decît la nivelul *cuvîntului* şi nu şi al *discursului*, urmărind să creeze texte concentrate cu valoare de oracol, această întîlnire nu a avut loc. Va trebui să apară folosirea pactului şi a

discursului autobiografic şi iniţierea în ştiinţele umane (psihanaliză şi etnologie), în care metodele analogice sînt folosite în mod curent, pentru ca aceste două tehnici fundamentale să poată converge şi să fie folosite împreună.

De asemenea, aceasta presupune că Leiris schimbă punctul de plecare şi fără a renunţa să pornească de la cuvinte, le înglobează însă în corpusul mai larg al „faptelor mentale"; această largire a bazei jocului de construcţie era, de fapt, deja prevăzut încă din programul afişat la începutul *Glosarului*, unde, prin intermediul imaginilor amestecate ale Labirintului şi ale turnului Babel, se exprima dorinţa de a explora toate reţelele spiritului nostru. Simultan momentului în care se lansează pornind de la cuvinte, Leiris colecţionează şi încercă să-şi „trateze" visele. Cea mai bună formulă a acestei lărgiri presupuse este dată de Leiris într-un articol (umoristic) pe care l-a scris în 1929 pentru revista *Documents*. În acest articol, intitulat „Metaforă", el stabileşte două principii:

a) Limbajul este în întregime metaforic. Demonstraţia este făcută într-o manieră ludică şi cu o terminologie nu foarte riguroasă, Leiris desemnînd prin „metaforă" orice figură de stil. Cînd îl reconstituim, ne dăm seama că Leiris gravitează în jurul problemei cratiliene: nu există nici un raport de „asemănare" şi nici o corespondenţă de termeni între elementele limbajului şi elementele lumii pe care le desemnează. Elementele limbajului nu fac în realitate decît să trimită unul la altul printr-un sistem de transformări, stabilind astfel o reţea infinită şi fără o orientare privilegiată, o reţea plurală, nedefinită, reversibilă. Constatarea nu se face pe un ton tragic: Leiris pare, mai degrabă, că se bucură de libertatea de mişcare, de scăpările şi de schimbările bruşte pe care le oferă această reţea plutitoare, paralelă cu lumea, fără a se lamenta de lipsa de ancorare în real şi de lipsa legăturii cu lucrurile în sine.

b) Spiritul este în întregime „dependent de limbaj", iar structurile cunoaşterii (spre deosebire de structurile lumii) sînt, deci, metaforice:

> Nu numai limbajul, ci şi întreaga viaţă intelectuală se bazează pe jocul de transpuneri, de simboluri, pe care le putem califica drept metaforice. Pe

de altă parte, cunoaşterea recurge întotdeauna la comparaţie, astfel încît toate obiectele cunoscute sînt legate între ele prin nişte raporturi de interdependenţă.[1]

Acest lucru este foarte important pentru viitoarea autobiografie: dacă structura spiritului şi a cunoaşterii şi cea a limbajului sînt identice, „cunoaşterea cunoaşterii" ar putea în mod legitim să treacă prin jocurile de limbaj: nu vor exista contradicţii între structura poetică şi autobiografie. De fapt, această confuzie între metoda de anchetare şi obiectul anchetei este destul de suspectă din punct de vedere ştiinţific, ca, de altfel, şi identitatea cercetătorului şi a „cercetatului" în cazul „autoanalizei" sau „autoetnografiei": reversibilitatea va funcţiona mult prea lesne între analiza obiectului şi reproducerea sa. Tot atît de adevărat este că aceste meditaţii lingvistice îl pregătesc pe Leiris în preocuparea lui faţă de ştiinţele omului, care demonstrează că subconştientul sau „sacrul" său sînt structurate ca un limbaj.

Din 1923, Leiris şi-a luat obiceiul să-şi noteze visele. Ca şi cuvintele fascinante, visele îi par, pe bună dreptate, elementele unui fel de cod personal. Visul este deci baza de creare a unui text.

Mai întîi, este vorba de crearea propriului său text, de vreme ce visul nu există, de fapt, decît sub forma „povestiri" visului. Scriitura nu este, de altfel, decît un simplu mijloc de fixare a unui vis care este deja constituit, ea fiind ultima fază a activităţii visului. Fără îndoială că acest lucru este valabil şi pe planul mai general al scrierii autobiografice, care desăvîrşeşte mai mult decît copiază visul în stare de veghe a vieţii noastre diurne[2].

Lui Leiris însă nu-i ajunge doar să adune visele într-un fel de „nocturnal" intim[3]: el vrea să le oblige să-i destăinuie secretul lor

[1] *Brisées*, p.25.

[2] Despre vis şi autobiografie, vezi *Lire Leiris*, capitolul III.

[3] Leiris a publicat povestirea viselor în *la Revolution surréaliste* (nr. 3, 15 iulie 1925; nr. 5, 15 octombrie 1925; nr. 7, 15 iunie 1926) şi în *Trajectoire du rêve*, documente culese de André Breton, GLM, 1938. Întregul „nocturnal" intim a apărut într-un volum publicat la ed. Fontaine în 1945, sub titlul *Nuits sans nuit*; noua ediţie adăugită a apărut la Gallimard, în 1961.

şi pentru aceasta, le va supune unei transcrieri similare celei din cazul cuvintelor. Calea pe care o urmează este, deci, diametral opusă celei pe care ar putea-o sugera psihanaliza şi pe care a practicat-o Breton în *Les Vases communicants*. Departe de a disocia visele „asociindu-le", pornind de la elementele lor, Leiris încearcă să asocieze visele în sine într-o construcţie fantasmatică mai vastă şi mai coerentă, fabricîndu-şi astfel o mitologie personală. Cel puţin aşa explică el în *l'Age d'homme*:

> visînd în fiecare noapte, notîndu-mi visele, considerîndu-le pe unele dintre ele adevărate revelaţii al căror sens metaforic trebuie să-l descopăr, punîndu-le cap la cap pentru a le desciîra mai bine şi pentru a extrage din ele mici romane.[1]

Metoda definită aici este exact cea din *Simulacru*: se pun „cap la cap" elementele corpusului, sperînd ca sensul să iasă la iveală prin simpla lor juxtapunere. Va fi, deci, un colaj. Ca şi în cazul cuvintelor, intervenţia naratorului se va limita la asigurarea unei minime suduri, sintactice în cazul cuvintelor, narative pentru vise. De fapt, se pare că este vorba aici de o descriere mult prea modestă a rolului naratorului. Care sînt aceste „mici romane"? „Tărîmul viselor mele", *le Point cardinal* (*Punctul cardinal*), *Grande Fuite de Neige* (*Marea alunecare de zăpadă*), *Aurora*[2].

Reţeta este, fără îndoială, aceeaşi care a fost folosită în „Tărîmul viselor mele", un text destul de scurt. Pentru ceilalţi, pare clar că scrisul în sine a depăşit simpla „punere

---

Despre aceste povestiri de vise, vezi şi frumosul studiu al lui Maurice Blanchot, „A visa, a scrie", apărut în volumul *l'Amitié*, ed. Gallimard, 1971, pp.162-170. Sarane Alexandrian, în lucrarea sa de ansamblu *Le Surréalisme et le rêve* (*Suprarealism şi vis*), ed. Gallimard, 1974, îi consacră un capitol lui Leiris (pp. 346-366).

[1] *L'Age d'homme*, p. 193.

[2] „Tărîmul viselor mele" a fost publicat în *la Révolution surréaliste* (nr. 3, 15 ianuarie 1925) şi reluat în *Haut Mal* (ed. Gallimard, col. „Poésie" 1969, pp. 21-26). *Punctul cardinal*, scris în 1925, a fost publicat în 1927 la ed. Sagittaire (şi reluat în *Mots sans mémoire*, pp. 25-69). *Grande Fuite de Neige* (*Marea alunecare de zăpadă*), scris în septembrie 1926, publicat în *Cahiers du Sud* în 1934 şi apoi, în volum, la Mercure de France, în 1964. *Aurora*, scris între 1927-1928, a fost publicat la Gallimard, în 1946.

cap la cap": o ordonare savantă a viselor într-un itinerar iniţiatic ce pivotează în jurul problemei naşterii şi a tainei, dezvoltare şi înlănţuire a fantasmelor prin intermediul jocurilor de cuvinte şi de stil; totul se petrece ca şi cum visele nu ar mai fi nişte materii ce pot fi asamblate în stare brută, ci nişte puncte de plecare pentru o nouă reverie, foarte conştientă şi întotdeauna bine direcţionată, care continuă munca visului, cr[illegible] sistemtic fantasme şi simboluri şi anulînd, fără îndoială, anecdotica[1]. Această încercare de mitologizare onirică poate, de altfel, să aibă ca punct de plecare chiar şi episoade diurne, ca în cazul *Marii alunecări de zăpadă*. Toate textele create astfel sînt nişte texte narative, organizate cel mai adesea sub forma unei povestiri „la persoana întîi". Pe de altă parte, dacă luăm cele trei texte scrise pornind de la vise, distingem o tendinţă foarte clară spre un fel de creştere exponenţială: „Ţinutul viselor mele" are şase pagini, *Punctul cardinal*, patruzeci şi trei, *Aurora*, aproape două sute. O dată procedeul de construcţie experimentat şi pus la punct, Leiris a încercat să se folosească de el pentru a elabora texte din ce în ce mai lungi şi mai complexe, avînd la orizont un text totalizator şi nedefinit, adică, în acelaşi timp, închis şi deschis. Aceste observaţii pur tehnice scot în evidenţă, pe lîngă metoda de montaj şi de sudură, trăsături care nu apăreau în textele pornite de la cuvinte şi care reprezintă alte elemente necesare autobiografiei:

a) Folosirea persoanei întîi, ce-i drept într-o formă „irresponsabilă" şi fără pact autobiografic. În „romanele" sale din epoca suprarealistă, Leiris nu a urmat nici calea propusă de André Breton de la *Nadja* încolo, care presupunea, pentru a scoate în evidenţă iraţionalitatea evenimentelor, „autenticitatea strictă a documentului uman care le înregistrează[2]", nici

[1] De aceea Ross Chambers a plecat de la textul romanelor, în special de la cel al *Punctului cardinal*, pentru a analiza căutarea orfică a lui Leiris, aşa cum a fost ea prezentată pînă la *Regula jocului* („Michel Leiris şi teatrul orfic" în *Saggi e ricerche di letteratura francese*, vol. VIII, Pisa, ed. Libreria Goliardica, 1967, pp. 243-308).

[2] Formula folosită de Breton în *l'Amour fou* (ed. Gallimard, 1970, p. 47) pentru a rezuma „regula" aplicată începînd cu *Nadja* şi *Les Vases communicants*. Acest stil de povestire suprarealistă bazată pe autenticitate este folosită de Leiris începînd abia cu *l'Age d'homme*.

exemplul bilanțului autobiografic direct din *Mon corps et moi* (1925) de Crevel. Textele lui sînt, mai degrabă, bazate pe un fel de „pact fantasmatic", dintr-o perspectivă de geografie intimă indicată foarte clar în primul text, „Tărîmul viselor mele", care ar putea servi la desluşirea întregii serii. De aici şi pînă la „ținutul fantasmelor mele" şi la „ținutul vieții mele" nu este decît un pas. *Aurora*, scrisă la modul personal, cuprinde autobiografia fantasmatică a unui oarecare Damoclès Siriel[1]. Este de ajuns să răsturnăm, o dată cu numele, şi pactul şi să lărgim baza de plecare (soluție deja schițată în *Marea alunecare de zăpadă*, unde apare trăirea contemporană şi prima amintire din copilărie): istoriei eroului inițiatic ce străbate o serie de spectacole şi de experiențe simbolice i se substituie circuitul scrierii autobiografice care trece printr-o serie de fişe şi de teme, fiind la rîndul ei în căutarea tainei.

b) Construirea unui text lung, adică lupta dintre scriitură şi timp. Esteticii instantaneului şi fulgerătorului care acționează în *Simulacru* şi *Glosar* i se substituie aici o estetică a duratei: găsirea unei forme de scriitură care să poată integra cît mai multe elemente, prelungindu-se la indefinit. Totul se petrece ca şi cum, în lupta sa cu timpul, Leiris ar fi urmărit simultan două soluții: prin concentrare şi străfulgerare, *eternitatea în imediat*; şi prin disoluția proliferantă, căutarea unei forme de *mişcare perpetuă*. Formula montajului progresiv al structurilor din ce în ce mai lungi şi complexe va sta la baza *Regulii jocului*.

Astfel, cuvintele şi visele par a fi, în această perioadă suprarealistă, punctul de plecare al unei activități de creație cu un scop ambiguu. Scrisul se prezintă mereu ca o activitate tehnică pornită de la un material textual preexistent, care trebuie tratat, transformat, pentru a-i livra, prin operații de bricolaj sau de alchimie, taina, profeția, valoarea care se află la capătul limbajului. Această taină are, în acelaşi timp, un aspect obiectiv şi general al unei revelații metafizice şi unul strict subiectiv, al unui cod personal. Poezia şi autobiografia sînt un tot, aşa cum, în faza următoare, Leiris va dori ca autobiografia şi ştiința să se confunde într-un demers unic[2]. Între poezie şi ştiință, fără îndoială, autobiografia va fi experiența esențială, în acelaşi

[1] *Aurora*, pp. 80-99.
[2] *L'Afrique fantôme*, ed. Gallimard, 1934, pp. 213-215.

timp într-un echilibru fragil şi termen mediu. În această primă etapă, lui Leiris îi rămîne să trăiască experienţa perceperii ştiinţifice a realului (mental) şi să caute o posibilă asociere în vederea producerii unui text unic al tuturor procedeelor de construcţie pe care le putem distinge, buchisite sau disparate, între *Simulacru, Glosar* şi „romane".

ANTROPOLOGIE ŞI AUTOBIOGRAFIE

Cea de-a doua perioadă (1929-1935) s-ar putea numi „realistă": ea se defineşte printr-o reacţie vehementă împotriva nevrozei, pentru a nu cădea în nebunie. Leiris a povestit-o în ultimul capitol din *l'Age d'homme*, „Pluta meduzei". Trebuie să se încerce o revenire în real. Reacţia împotriva nevrozei antrenează o reacţie împotriva activităţilor literare care erau legate de aceasta. În *l'Age d'homme*, Leiris vorbeşte de vocaţia sa poetică şi de jocurile de cuvinte şi de vise cu o precizie şi o distanţă de ordin clinic, aşa cum face şi cu problemele sale sexuale şi erotice. Dar este vorba mai puţin de o ruptură şi mai mult de un ocol, de o transformare care îl va determina să reînnoiască încercarea sa, *aceeaşi* încercare, pe o „bază mai pămîntească". Această întoarcere la real va îmbrăca două forme: iniţierea practică în ştiinţele umane şi intrarea în discursul autobiografic.

Prin munca practică, în care era profund implicat, Leiris avea să descopere ştiinţele umane care au ca obiect tocmai reţelele mentale pe care le „şlefuieşte", pentru a scoate la iveală profeţia sau taina: psihanaliza şi etnografia.

Leiris a urmat, între 1929-1930, o cură pentru a scăpa de ciudăţeniile la care îl împinsese nevroza sa. Despre această cură, făcută fără tragere de inimă şi la care a renunţat pentru călătoria în Africa din 1931-1933, reluată episodic în 1934, Leiris nu povesteşte practic nimic, iar puţinul pe care îl spune dovedeşte o rezistenţă profundă şi inepuizabilă[1]. După 1935, psihanaliza

[1] În ceea ce priveşte atitudinea lui Leiris faţă de psihanaliză, vezi *Lire Leiris*, capitolul IV.

dispare aparent din orizontul său mental sau, în orice caz, nu mai vorbeşte despre ea. Totuşi, conform propriei sale mărturisiri, a avut mult de cîştigat de pe urma ei: nu numai pe plan terapeutic, dar şi pe planul scriiturii. Psihanaliza i-a dat ideea şi mijloacele pentru a scrie prima sa operă autobiografică, *l'Age d'homme*. Discursul celui care analizează nu este cu siguranţă acelaşi lucru cu discursul (scris) al autobiografului, dar îi deschide un drum. El reuşeşte să-l smulgă pe poet din braţele iresponsabilităţii „eului" poetic, determinîndu-l să vorbească în nume propriu şi să se întrebe, eventual, *cui* îi vorbeşte; el o face reîntorcîndu-se în copilărie, un domeniu închis pînă atunci, confirmîndu-i importanţa sexualităţii, „piatră de temelie în edificiul personalităţii[1]"; dar îl iniţiază mai ales într-o descriere a funcţionării mentale de care va profita în mod pervers. Psihanaliza îi va da, într-adevăr, un fel de gir ştiinţific şi „realist" al jocurilor semantice şi mitologice pe care le practica „în mod sălbatic" cu cuvintele şi cu visele. La umbra cunoaşterii de sine, a lucidităţii şi a autenticităţii, el va putea continua, într-un alt registru, aceeaşi muncă respectiv una de construcţie. Psihanaliza va fi deviată şi recuperată în avantajul unei munci de psihosinteză. Leiris nu tăgăduieşte aceasta atunci cînd scrie în 1945, făcînd bilanţul „liniilor de forţă" care au permis compunerea cărţii *l'Age d'homme*:

> marele credit acordat psihologiei freudiene (care pune în joc un material seducător de imagini şi care, de altfel, oferă fiecăruia un mijloc comod de a se ridica pînă în planul tragic, socotindu-se un nou Œdip).[2]

Paranteza nu defineşte psihanaliza, ci la ceea ce o reduce Leiris pentru a o include în proiectul său: „a pune în joc un material seducător" înseamnă a aduna din nou un corpus de elemente fascinante pentru un *joc de construcţie*; „socotindu-se un nou Œdip" înseamnă utilizarea inversă a analizei unui complex pentru a-l consolida, pentru a-i da coerenţă şi frumuseţe şi nu pentru a-l pune în discuţie sau a încerca să-l rezolve. De altfel, în mod curios, păcatul facilului şi al comediei pare din nou să cadă asupra psihanalizei şi nu a proiectului care a denaturat-o:

[1] *L'Age d'homme*, p. 19.
[2] *L'Age d'homme*, p. 16.

rea credinţă necesară pentru a nu se socoti dator cu ceva. Metoda asocierilor îi va permite, deci, să constituie un vast corpus ce reuneşte nu numai povestirea viselor şi fantasmelor, ci şi toate amintirile din copilărie şi trăirea contemporană investite în egală măsură cu funcţia *semnelor* şi reunite în acelaşi spaţiu autobiografic. Ea va permite, de asemenea, utilizarea unor legături analogice pentru redefinirea materialelor inventariate. Asocierea este utilizată pentru a deschide şi apoi a închide reţeaua mentală: gestul ambiguu din *Glosar* găseşte aici un cîmp de aplicare mult mai vast şi, cel puţin în ceea ce priveşte deschiderea, un alibi de autenticitate. În *Lire Leiris*, am încercat să arăt, printr-o analiză precisă a textului din *l'Age d'homme*, logica acestui comportament. Ceva mai încolo, voi da şi un exemplu extras din *Bifări*, respectiv „Esaü", pentru a scoate în evidenţă maniera în care Leiris ajunge să practice analiza şi visul în acelaşi timp.

Accesul la copilărie şi la discursul autobiografic, lărgirea corpusului tratat, perfecţionarea şi justificarea tratării analogice a datelor, acesta ar fi cîştigul imediat. După 1935, Leiris se va îndepărta de psihanaliză, căreia îi va reproşa că privilegiază sexualitatea şi nu cunoaşte caracterul fundamental metafizic al problemelor vieţii şi ale morţii. De la Freud, el nu va recunoaşte decît o unică influenţă: cea a lecturii *Psihopatologiei vieţii cotidiene*: „M-a impresionat profund importanţa pe care Freud o acordă unor lucruri total neînsemnate[1]." Ori, cea mai mare parte a acestor fapte sînt fapte de limbaj. Şi totul se petrece ca şi opera lui Leiris, de la *Glosar* la *Regula jocului*, s-ar fi scris nu în limitele unui Freud sexolog, ci mai degrabă ale unui Freud filolog, adică ale unui Lacan.

Pentru a scăpa de aceste probleme, Leiris participă, din 1931 şi pînă în 1933, la misiunea Griaule de la Dakar la Djibouti. El învaţă pe teren meseria de etnograf. Această experienţă l-a marcat mult mai tare decît psihanaliza, de vreme ce ea i-a furnizat o meserie şi un nou termen de comparaţie (dacă nu

[1] Interviu acordat lui Madeleine Chapsal, *La Quinzaine littéraire*, nr. 14, 15 octombrie 1966. O remarcă similară apare şi în *Fibrilles*, p. 233.

chiar o nouă metodă) de a-şi gîndi problemele. Povestirea de zi cu zi a acestei experienţe o găsim în *l'Afrique fantôme*. Acest jurnal intim nu are legătură cu etnografia decît prin conţinutul său şi nu prin tehnica sa: aceasta este una extrem de clasică, foarte „stendhaliană": nu notează nimic din ce n-a văzut sau n-a simţit chiar el. Dovedeşte o atitudine foarte ambiguă faţă de metoda etnografică şi de deontologia ei. Obsedat de problemele sale personale, Leiris vedea în această călătorie ocazia de a depăşi limitele personalităţii sale europene şi de a regăsi o mentalitate primitivă căreia îi duce dorul. Atitudinea sa, mai ales la sfîrşitul călătoriei, va fi aceea de a căuta să intre în contact cu sacrul autentic: atitudine de identificare, dorinţă lirică de a fi iniţiat, ca şi cum civilizaţiile africane ar fi imaginea sinelui profund pe care încearcă să-l recupereze. Această căutare a sacrului este într-o atît de mică măsură ştiinţifică încît etnograful sfîrşeşte prin a se îndrăgosti de o etiopiană „care corespunde fizic şi moral dublului (său) ideal al Lucreţiei şi Judithei[1]". De aceea este agasat periodic de regulile deontologice (de păstrare a distanţei) şi metodologice (de descriere a fleacurilor) pe care le presupune cercetarea etnografică. Jurnalul conţine cîteva ieşiri împotriva „ştiinţificului" şi un mare număr de reflecţii pe marginea raporturilor între subiectivitate şi obiectivitate, Leiris considerînd că subiectivitatea asumată este cea mai bună metodă de autenticitate şi văzînd în poet singurul capabil să cunoască viaţa cu adevărat[2]. Mai tîrziu, în 1950, la o reeditare a cărţii *l'Afrique fantôme*, Leiris se va distanţa de ceea ce va considera a fi o atitudine romantică, individualistă şi nepotrivită, de vreme ce nu se opreşte asupra problemelor politice din Africa. De fapt, după întoarcerea în Europa şi publicarea cărţii, o reîmpărţire a atitudinilor sale îl va determina să despartă ceea ce confundase, să dea Africii ceea ce este al Africii şi fantomei ceea ce este al ei, deci să despartă munca ştiinţifică de căutarea autobiografică. Renunţînd să se mai proiecteze într-o mentalitate mitică primitivă, Leiris va reuşi să accepte existenţa celuilalt în

[1] *L'Age d'homme*, p. 200.

[2] Vezi, de exemplu, în *l'Afrique fantôme*, pp. 213-215, proiectele din prefaţă şi p. 250.

specificitatea şi diferenţa sa, ceea ce îl va ajuta să creeze o operă ştiinţifică originală[1] şi o angajare politică în favoarea respectării civilizaţiilor diferite, împotriva exploatării şi alienării coloniale[2]. O dată celălalt repus în drepturi, lui Leiris îi va rămîne să-şi axeze curiozitatea „etnografică" asupra lui însuşi. În ce măsură este posibilă o „autoetnografie"? În ce măsură Leiris a încercat şi a reuşit aşa ceva? Dincolo de *l'Age d'homme*, trebuie să analizăm un text din 1938, „Sacrul în viaţa cotidiană"[3]. Este vorba despre o conferinţă ţinută la deschiderea Colegiului de sociologie, fondat de R. Caillois şi de G. Bataille. Programul pe care l-a redactat R. Caillois pentru activităţile acestui colegiu este identic cu cel al unei autoetnografii, cu tot ceea ce presupune un asemenea demers de transgresiune în raport cu ştiinţificitatea şi, în special, confuzia demersului ştiinţific şi al căutării mistice[4]. Dacă ideea de a pune societăţile moderne la o încercare similară cu ceea ce se practică în societăţile „primitive" este bine fondată, este poate mai puţin adecvată cu ideea de a regăsi şi de a restaura „sacrul" pierdut şi de a folosi ca unică metodă de investigare introspecţia personală. Echilibrul metodologic precar este simetric cu cel al psihanalizei. Dacă etnografia este bazată pe studierea grupurilor, pe poziţia exterioară a observatorului şi pe atitudinea descriptivă, situaţia lui Leiris este exact inversă,

---

[1] Vezi prezentarea acestei lucrări ştiinţifice făcută de Édouard Glissant, „Michel Leiris etnograf", *Les Letters Nouvelles*, noiembrie 1956, pp. 609-621.

[2] Cf. Michel Leiris, *Cinq Études d'ethnologie*, ed. Denoël-Gonthier, col. „Médiations", 1969.

[3] „Sacrul în viaţa cotidiană", *Nouvelle Revue française*, iulie 1938 (reluat în *Change*, nr. 7, 1970). Acest text se înscrie în linia „etnografică", dar şi în cea „psihanalitică". Titlul este o variaţie după Freud, *Psihopatologia vieţii cotidiene*, variaţie care, subliniind înrudirea de metodă (atenţia acordată lucrurilor mărunte), stabileşte o opoziţie totală de perspectivă (căutarea mistică opusă analizei medicale). Pe de altă parte, cîmpul delimitat de Leiris pentru cercetarea sa este chiar domeniul amintirilor din copilărie: dar aceasta pentru că sacrul este aici mai autentic şi nu pentru că în el şi-ar avea originea nevroza.

[4] Acest program este reprodus într-o culegere de texte publicată de Roger Caillois *Approches de l'imaginaire*, ed. Gallimard, 1974. Prezentînd aceste texte, R. Caillois prezintă istoricul Colegiului de sociologie la ale cărui activităţi Michel Leiris a luat „destul de puţin parte".

de vreme ce el examinează „sacrul" unui individ, care este chiar el însuşi, sacru ce trebuie în egală măsură format şi analizat. Căutarea mistică se bazează pe o cercetare ştiinţifică, de la care însă nu ia decît ceea ce îi permite să-şi construiască obiectul, adică, în cele din urmă, ceea ce permite construirea *textului*. Am să evoc ceva mai încolo instrumentele pe care Leiris şi le-a însuşit astfel în cazul „Sacrului vieţii cotidiene".

Reacţia împotriva nevrozei şi experienţa tratamentului l-au determinat pe Leiris să abandoneze literatura cu temă mistică sub forma sa oraculară şi să încerce, pe calea confidenţei lirice şi a autobiografiei, contactul cu celălalt şi cu o valoare (adevăr sau regulă) care să-i permită să trăiască. Diferitele texte poetice adunate în *Haut Mal*, urmat de *Autres lancers*[1], sînt în cea mai mare parte confidenţe sau ecouri ale trăirii contemporane înşirate de-a lungul unei întregi vieţi, fără să mai existe grija pentru construcţie decît în jurnalul intim: exprimare pe viu a momentului respectiv, care este pus de-o parte pentru o eventuală „tratare"; adevărate rezerve de nade şi momeli pentru un viitor text autobiografic.

Intrarea declarată în autobiografie se face o dată cu *l'Afrique fantôme*, jurnal pus sub patronajul lui J.-J. Rousseau şi introdus, aşa cum se cuvine, de un pact. Acest text este pasionant din toate punctele de vedere (introspecţie, problematica mărturisirii, povestirea viselor, raportul între experienţa etnografică şi cea intimă), mai puţin din punctul de vedere al structurii. Practica jurnalului intim reprezintă un fel de grad zero în încercările formale de construcţie a textului. Naratorul lasă duşmanului său, timpul, misiunea de a structura textul. Limitele textului sînt fixate de plecarea în călătorie şi de întoarcere. Între aceste limite, totul se adună zi cu zi, semnificaţia creîndu-se prin convergenţe, apropieri şi schimbări care apărea la lectură, dar pe care scriitura nu este obligată să le îmbine. În măsura în care autenticitatea ar trece prin renunţarea totală la o căutare formală, acest jurnal ar fi cel mai autentic document. De altfel, este ca un fel de cură de dezintoxicare şi de realism subiectiv prin care Leiris şi-a conceput scriitura acestui jurnal.

[1] Col. „Poésie", ed. Gallimard, 1969.

B.C.U. M. EMINESCU IAŞI

Dacă *l'Afrique fantôme* nu prevesteşte încă nici una dintre tehnicile de care se va servi Leiris pentru a compune *Regula jocului*, el prezintă însă modelul celor două elemente care vor intra în jocul construcţiei.

El se prezintă mai întîi ca modelul unui fel de „rezervor de fapte" de unde naratorul va putea să se inspire, pentru a găsi noi puncte de plecare în munca sa, atunci cînd va termina corpusul amintirilor din copilărie. În mod neregulat şi sub forme diverse, Leiris pare a fi ţinut un jurnal intim încă din adolescenţă[1]. El îşi construieşte astfel o rezervă care, ce-i drept, este „de zona a doua", a cărei tratare va fi mai laborioasă decît cea a amintirilor din copilărie. Aceste „fapte" împrumutate din viaţa de adult vor interveni, fie într-o manieră punctuală în lanţul amintirilor din copilărie, fie ca nucleu principal de secvenţe cu structură declarat narativă, începînd cu cea de-a doua jumătate din *Fourbis*[2].

După care apare amestecul timpului trăit în textul scris. Această intruziune este firească într-un jurnal intim, dar va avea un efect cu totul diferit atunci cînd ulterior se va amesteca ideei principale a textului autobiografic construit conform unor procedee de limbaj destinate tocmai a neutraliza timpul. Începînd cu capitolul „Persefona" din *Biffures*, Leiris va exploata, mai întîi discret şi mai apoi dramatizînd (în *Fibrilles*), acest echilibru fragil.

În paralel cu *l'Afrique fantôme*, Leiris a scris sau, mai degrabă, a compus *l'Age d'homme*, primul său text autobiografic construit. Textul nu pare să fi fost scris în ordinea în care îl citim sau, cel puţin, compunerea sa s-a făcut probabil în două faze diferite: o fază pregătitoare (1930-1934), în care Leiris a trebuit să acumuleze şi să-şi scrie amintirile din copilărie, construind astfel un corpus de documente care nu fuseseră încă puse în

[1] În *Biffures*, pp.167-170, Leiris îşi descrie jurnalul şi face analiza funcţiei sale: album în care lipeşte documente sau imagini care îi par semnificative, adună notări (pesimiste) scrise în general în perioadele de sterilitate literară, pentru a nu pierde legătura cu scrisul.

[2] Episoade „războinice" din 1939-1945 la sfîrşitul „Tabletelor sportive", povestea lui Khadidja pentru „Vezi! deja îngerul", în *Fourbis*; şi în *Fibrilles*, călătoria în China şi sinuciderea ratată, printre altele.

ordine sau a căror cronologie era abia schițată; apoi, o fază de compoziție și redactare (1935) în timpul căreia a integrat într-un discurs continuu ceea ce chiar el numea „fotomontajul" său[1]. În perspectiva autenticității autobiografice, care a devenit între timp una proprie, Leiris își impune să nu introducă în corpusul său de plecare decît „fapte trăite" și să se abțină de la orice creație imaginară: în aparență, înseamnă o ruptură de tehnica „romanelor" sale din epoca suprarealistă. Totodată, mai înseamnă și respingerea modelului narativ „cronologic" al autobiografiilor clasice, pentru a supune elementele corpusului unui tratament similar celui practicat asupra cuvintelor în *Simulacru*. Faptele adunate, care sînt legate între ele prin analogii aparente sau secrete, vor fi integrate într-un colaj sau montaj în care vor fi nevoite să producă un sens, prin simpla lor juxtapunere, fără ca naratorul să facă analize lungi sau să explice amănunțit legăturile respective. Rolul naratorului va fi unul discret: el va face trecerile și va lăsa faptele „să vorbească". De unde și o estetică a discontinuității și a fragmentării, a lipsei de sensibilitate și a implicitului, diametral opuse în raport cu ceea ce va fi estetica din *la Règle du jeu*.

O amintire sau o povestire sînt lucruri mai complexe decît niște cuvinte izolate: de aceea, colajul nu se va putea face atît de brusc ca în *Simulacru*. Deja, atunci cînd a pus „cap la cap" visele sale, Leiris a fost obligat să studieze oridinea înlănțuirii pentru a putea construi un itinerar. Aici chiar mai îndreptățit: de aceea există iluzia prin care se crede că autenticitatea materiei prime o garantează pe cea a construcției. Ordinea este, de fapt, o formă de interpretare: avantajul colajului este că poate disimula această interpretare în implicit. Colajul din *l'Age d'homme* este, firește, unul foarte structurat, în două feluri:

– Structurare în grupe: primele șase capitole sînt construite sub forma unor regrupări analogice ale episoadelor din copilărie, de fiecare dată sub egida unei teme sau a unei figuri care servește drept titlu și a unui text scurt pus în evidență. Acest tematism este însă, în parte, o amăgire. Nu e foarte sigur că legătura principală afișată între diferitele elemente este cu

[1] *L'Age d'homme*, p. 16.

adevărat şi una pertinentă: majoritatea acestor numeroase legături pe care aceste episoade le întreţin între ele rămîn la nivelul implicitului, la fel ca şi conotaţiile şi reţelele care leagă în mod misterios cuvintele dintr-un poem. Aceste legături, pe care naratorul se prea poate să nu le fi sesizat, îl ghidează în alegerea ordinii şi îşi fac efectul în lectură, chiar fără să ne dăm seama. În *Lire Leiris*, am încercat să arăt, printr-o analiză precisă a primelor trei capitole, felul în care această strategie a colajului i-a permis lui Leiris să treacă pe lîngă adevăr, disimulîndu-l în acelaşi timp.

– Structurarea în istorie: aceste grupări, la rîndul lor, trebuie legate între ele, la nivelul discursului naratorului, sub forma unei povestiri. *L'Age d'homme* conţine două nivele ale povestirii:

a) Povestirea unei anchete: naratorul se autoportretizează ca fiind în căutarea adevărului, adică a construirii lui. El creează un montaj progresiv, orientat în întregime de cuplul celor două figuri fatidice: Lucreţia şi Judith. Aici, cum va proceda de altfel constant şi în *la Règle du jeu* (cf. ceea ce urmează „Esaü"), Leiris transformă punctul de plecare în punct de sosire, metodă care îi permite să exploreze, prin „colaj", asociaţiile legate celor două figuri, protejîndu-le însă de orice descoperire ireversibilă, pentru că are grijă să trimită asociaţiile înapoi la sursa lor (fantasma), în loc să le lase să se deschidă spre altceva. Anunţaţi aluziv încă de la începutul povestirii, Lucreţia şi Judith vor fi introduse treptat în text, una după cealaltă, pînă în momentul în care vor sfîrşi împreună. Pe măsură ce textul avansează, progresează şi analiza, iar naratorul, în mod inexplicabil, se descurajează. Abia de realizează îmbinarea fericită dintre Lucreţia şi Judith, că a şi abandonat cercetarea mitologică, declarîndu-se învins (p. 153). Cititorul are, mai degrabă, impresia că a fost abandonat, tocmai pentru că „este nerăbdător". Această dramatizare a traiectoriei anchetei şi această tehnică a unei căutări care nu avansează decît cu condiţia de a se întoarce în acelaşi timp la punctul de plecare le găsim constant în *la Règle du jeu*.

b) Povestirea unei întîmplări: simultan cu momentul în care abandonează ordinea tematică, Leiris şi-a şi pregătit o soluţie de schimb, revenind progresiv la ordinea cronologică; pornind de la sfîrşitul capitolului VI, el povesteşte, într-un stil clasic, sfîrşitul întîmplării, pornind din adolescenţă şi pînă în momentul scriiturii.

Această revenire la ordinea cronologică şi relativul eşec în construcţia textului se regăsesc sub altă formă în *la Règle du jeu*[1]: dar această pantă este fatală în *l'Age d'homme*, care se încheie foarte neconvingător prin două povestiri de vise, în vreme ce nu va fi fatală în *la Règle du jeu*, pe de-o parte pentru că tehnica scriiturii împletite (care nu există în *l'Age d'homme*) permite o încercare de a reda un statut mitologic pentru orice şi, pe de altă parte, pentru că precauţia de a integra timpul în scriitură transformă obstacolul într-un factor dramatic.

Aşa cum am procedat pentru *Simulacru* şi *Glosar*, voi stabili asemănările şi diferenţele în raport cu *Bifările*:

Asemănări: 1) elementele de bază sînt de acum înainte amintiri sau fapte (echivalentul viitoarelor fişe);
2) ele sînt alese în funcţie de analogii şi grupate în constelaţii;
3) este vorba despre un text construit (conform schemei deschis/închis);

Diferenţe: 1) efortul *relaţionării* elementelor este încă foarte rigid şi asemănător colajului, partea implicită fiind foarte mare. Leiris încă nu a învăţat nimic din *Glosar* şi nici nu a descoperit scriitura împletită;

---

[1] Această pantă comună din *l'Age d'homme* şi din *la Règle du jeu* ar putea în mare să se prezinte astfel:

a) un nucleu iniţial şi esenţial care trimite la „faptele iniţiale", tratat prin colaj sau printr-o scriitură împletită: în *l'Age d'homme*, „Metafizica din copilăria mea", pp. 30-40; în *la Règle du jeu*, primele patru capitole din *Biffures*, pp. 9-71, pe care le-am putea numi paralel „Lingvistica din copilăria mea";

b) o vastă dezvoltare construită după acelaşi procedeu, extinsă de astă dată la ansamblul rezervei de amintiri din copilărie: *l'Age d'homme*, pp. 43-135; în *la Règle du jeu*, urmarea din *Biffures* şi prima jumătate din *Fourbis* pînă la p. 139;

c) o reîntoarcere la naraţiunea cu precădere cronologică a episoadelor vieţii de adult: sfîrşitul *l'Age d'homme*, cea de-a doua jumătate din *Fourbis* şi *Fibrilles*.

În ambele cazuri, procedeul principal de construcţie este, în cele din urmă, abandonat şi opera are tendinţa să se *desfacă* în timp ce se termină. Rămîne de aflat dacă *la Règle du jeu* va păstra pînă la capăt aceeaşi traiectorie din *l'Age d'homme*, adică dacă *Frêle Bruit* va fi, pe planul tehnicilor de compoziţie, o întoarcere înapoi sau dacă Leiris va duce pînă la capăt, cu un material din ce în ce mai „plăpînd", tehnica scriiturii împletite.

2) ancheta se limitează la un stoc totuşi redus de fapte, cu nuanţă erotică; domeniul imaginat este îngust şi repede epuizat;
3) tehnica colajului îl lasă pe narator şi munca sa relativ în afara cărţii; ea nu poate, aşadar, să integreze propriu-zis în text prezentul scriiturii şi să-l transforme în nucleul întregii povestiri.

Aceste diferenţe sînt capitale. Voi arăta ceva mai încolo cum, după *l'Age d'homme,* Leiris a descoperit scriitura împletită şi şi-a lărgit bazele anchetei. Voi insista mai întîi pe cea de-a treia diferenţă, care este neîndoios cea mai importantă.

Tehnica „fotomontajului" acordă enunţului un loc preponderent, mascînd enunţarea. „Faptele sînt lăsate să vorbească de la sine" în loc să pună în prim plan propriul său cuvînt. Sigur că acest lucru constituie un avantaj pentru naratorul a cărui primă grijă pare a fi *să se protejeze* de cititorul său chiar în momentul în care pretinde că se expune aidoma unui toreador. Dar este o limitare atît pe planul cercetării, cît şi pe cel al construcţiei textului. În *Bifări,* Leiris va descoperi nu numai o nouă modalitate de a lega faptele între ele, dar, făcînd această legătură să treacă de la implicit la explicit, va putea *să aducă în prim plan scriitura.* Această răsturnare completă a relaţiei dintre enunţ şi enunţare va avea trei consecinţe capitale:

– Jocul analogiilor va putea fi stabilit nu numai între elementele puncte de plecare ale enunţului, ci şi între enunţ şi enunţare. Astfel, Leiris va putea să exploateze sistematic un fenomen pe care l-am întîlnit în toate analizele mele de texte autobiografice: repetarea, la nivelul scriiturii, a comportamentelor evocate în scriitură. Naratorul, în general, nu-şi dă seama deloc de această repetiţie: începînd cu *Bifări,* Leiris practică repetiţia, chiar dacă nu neapărat în mod deliberat, sigur în mod conştient, iar analizarea propriului comportament în scriitură va fi strîns legat de cel al comportamentelor trăite în afara scrisului. De aceea, această carte este ameţitoare pentru cititor, de vreme ce orice reflecţie critică asupra textului se găseşte anticipată „în mod lucid" şi neutralizată. Există un dublu avantaj: acest sistem de protecţie este mult mai eficace decît cel invers, de camuflare

a naratorului. El permite punerea bazelor unui sistem de construcție care integrează toate nivelele textului: discurs, narațiune, poezie, crearea lor și lectura lor viitoare. Astfel se va realiza în plan textual dorința de *totalitate*, care este sufletul vocației poetice a lui Leiris.

– Această răsturnare oferă certitudinea de a fi, de îndată ce se scrie, centrul poveștii sale, aflîndu-se într-o situație similară cu a celui care analizează, de vreme ce istoria se repetă prin cuvînt (în scriitură). Situația este foarte diferită de cea a jurnalului intim, a cărui scriitură fragmentară depinde invers de timp, în vreme ce aici timpul este cuprins în însuși efortul de a scrie. E drept că, dacă scriitura vă răpește timpului, acest lucru nu se întîmplă decît atîta vreme cît scrieți. Nimic nu este mai trist decît a doua zi după ce ați terminat de scris. Scrisul trebuie întotdeauna *continuat*, ceea ce dovedește că este nevoie de el, că scriitura nu atinge, de fapt, nici o „profeție" și nici o regulă care să o facă de prisos ori să-i schimbe condițiile de creație. Trebuie, deci, ca scrisul *să poată* continua.

– Tocmai această răsturnare oferă posibilitatea unui fel de *mișcare* perpetuă. În tehnica colajului, naratorul depinde mult de materia sa primă: trebuie să aibă ce să coleze. Scriitura împletită din *la Règle du jeu* va construi, în schimb, un mecanism capabil să trateze orice, dacă e cazul chiar și *nimic*. Această mașină de limbaj este capabilă să-și învie materia primă, să macine sau să împletească faptele, amintirile, fantasmele, dar și să judece sau să analizeze lucrurile abstracte, întotdeauna conform aceleiași logici a visului. De la densitatea cărnoasă a problemelor de limbaj și a senzațiilor din *Biffures*, de la început pînă la discursul combativ diluat și baroc de la sfîrșitul din *Fibrilles*, este același gest, care se repetă la nesfîrșit. Cu cît avansează *Regula jocului*, cu atît se apropie mai tare de discursul amețitor al unui Beckett sau al unui Laporte, la care enunțarea sfîrșește prin a deveni unicul subiect al enunțului.

Dar anticipez. Tocmai, Leiris a terminat cu greu *l'Age d'homme* și, după aceea, nu i-a fost ușor să-și imagineze cum să continue autobiografia, pentru că și ea trebuie să fie una permanentă, dacă vrem să scăpăm de tirania timpului. *L'Age d'homme* este un text încheiat prost și care nu reușește să se

deschidă spre nici o urmare. Leiris a evocat deznădejdea care l-a cuprins din pricina acestei neterminări şi a acestui blocaj[1].

DE LA „L'AGE D'HOMME" LA „BIFFURES"

După terminarea cărţii *l'Age d'homme* (1935), şi pînă să înceapă *Biffures* (1940), un şir de întîlniri şi de experienţe îi vor permite lui Leiris să deblocheze situaţia şi să-l readucă pe drumul unei scrieri sintetice şi veşnice. Fără a dori să le leg într-o poveste, am să le prezint aici ca pe o serie de semne care jalonează această transformare: descoperirea procedeelor lui Roussel, în 1935, scrierea „Sacrului în viaţa cotidiană" în 1938, şi, în 1939, publicarea cărţii *l'Age d'homme*.

Michel Leiris l-a cunoscut bine pe Raymond Roussel şi i-a apreciat opera. Întîlnirea însă, decisivă pentru Leiris, care l-a determinat să-şi modifice metoda de scris, a avut loc în 1935, o dată cu publicarea postumă a textului autobiografic, în care Roussel dezvăluie regula jocului său: „Cum mi-am scris unele cărţi[2]". Roussel dezvăluie în special procedeele verbale de care s-a folosit ca punct de plecare, ca tehnică de inspiraţie, pentru realizarea operelor sale narative. Leiris a scris pentru *Nouvelle Revue française* o prezentare a acestui text, care este în acelaşi timp o analiză remarcabilă a strategiei lui Roussel, un fel de punere la punct a propriei concepţii asupra scrisului[3]. El subliniază tot ceea ce corespunde stilului său în raport cu practica lui Roussel: funcţia metodei de lucru, care este mai degrabă un procedeu de inspiraţie şi nu o reţetă de fabricaţie; diviziunea muncii în mai multe faze perfect distincte (construirea unui corpus de plecare/stabilirea legăturilor/scrisul propriu-zis); rolul capital al problemelor de limbaj şi al jocurilor de cuvinte.

---

[1] *Biffures*, p. 250.

[2] Acest text a fost mai întîi publicat în *NRF* din 1 aprilie 1935, precedat de „Documente despre Raymond Roussel" de Michel Leiris.

[3] „Cum mi-am scris unele cărţi", *NRF* din 1 ianuarie 1936; text reluat în *Brisées*, pp. 58-61.

Dar aceste elemente asemănătoare sînt împărţite şi legate între ele în mod diferit la Roussel şi la Leiris. La Roussel, punctul de plecare este voit *absurd*; el foloseşte diverse forme de calambur (adică jocuri de cuvinte în care raportul semnificatelor nu corespunde cu cel al semnificantelor), pentru a obţine o înlăturare totală a sensului. Aceste formaţii absurde corespund unui fel de conţinut aparent al visului. Demersul de asociere şi cel de raţionalizare pe care Roussel le aplică pentru a lega părţile corespund inventării unui vis latent, ale cărui cuvinte puncte de plecare pot fi un cod sau un cuvînt echivoc. Acest punct de plecare dispare din textul finit, care devine soluţia misterioasă a unei probleme ireperabile (nu se cunosc decît punctele de plecare al căror secret l-a dezvăluit chiar Roussel).

La Leiris însă, în *Biffures*, punctul de plecare este întotdeauna unul *analogic*, respectiv cuvinte sau fapte grupate, deoarece, în ciuda diferenţelor lor aparente, ele conţin cel puţin un element comun, intuind că această analogie parţială s-ar putea generaliza. Munca lui Leiris constă deci nu în a crea un raport acolo unde nu există, ci în a explica şi a generaliza o analogie mai întîi implicită şi locală. În vreme ce Roussel, după ce îşi termină treaba, elimină punctul de plecare, Leiris are tendinţa ca, din contră, să-l etaleze ostentativ şi să-l consolideze. Există deci un decalaj între cele două tehnici, o diferenţă de grad asemeni celei dintre calambur şi vorba de duh. La Leiris, jocul absurdului este secundar, grefat pe un demers analogic care porneşte de la relaţiile existente; el nu se aseamănă cu Roussel decît în măsura în care vrea să lege, sub *toate* aspectele deodată, lucruri care au un singur punct comun: pentru punctele prin care diferă, el va fi obligat, ca şi Roussel, să se supună unei munci de asociere a episoadelor fără legătură aparentă între ele şi de invenţie. Rămîne doar punctul de sprijin comun iniţial prin care încă mai speră, prin această explorare ludică şi fantasmatică, să regăsească şi alte legături pertinente. Tehnica sa este mai apropiată de cea a metaforei ţesute din episoade fără legătură aparentă între ele, aşa cum au procedat suprarealiştii[1], decît de genul de test al lui

[1] Cf. M. Riffaterre, „Metafora întreţesută în poezia suprarealistă", *Langue française*, nr. 3, septembrie 1969.

Rorschach căruia i se supune Roussel, pornind de la nişte cuvinte strivite în prealabil pe o foaie de hîrtie.

Care este, deci, lecţia pe care a învăţat-o Leiris din revelaţiile postume ale lui Roussel? Esenţială este cea a muncii de legătură. Leiris avea deja de mult ideea „constelaţiilor" sau a „ecuaţiilor" faptelor: dar tehnicile derivate din colaj îl determinau să ia ca bază anumite grupuri ca punct de sosire, contrapunînd diverşi termeni cu un minimum de legătură. Lectura lui Roussel l-a determinat să le ia de acum înainte ca puncte de plecare pentru o nouă lucrare, pentru a realiza în sfîrşit, într-un mod explicit, legăturile dintre ele, dezvoltînd multiplele trame de asociaţii de idei ce le puteau lega pe mai multe planuri deodată. În fond, este vorba de a pleca de la nişte grupuri de elemente, ca în *Simulacru*, şi a le lega printr-un sistem similar celui pe care l-am analizat referitor la tehnica din *Glosar*. Lectura lui Roussel a servit drept catalizator pentru a stabili, în mintea lui Leiris, joncţiunea între acea tehnică a colajului şi cea a glosei. De altfel, chiar el a sugerat asta într-un interviu în care fusese întrebat ce influenţă a avut Roussel asupra lui:

> Ceea ce m-a influenţat în mod direct pentru *Biffures* şi *Fourbis* este chiar procedeul Roussel, cel pe care îl expune în *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Nu am reţinut în mod special jocurile de cuvinte. După cum ştiţi, jocurile de cuvinte m-au interesat întotdeauna foarte tare. Ceea ce am reţinut este ce spune Roussel în legătură cu jocurile lui de cuvinte sau cu transformările de fraze pe care le desăvîrşeşte astfel în „ecuaţii ale faptelor", fapte şi materii prime care i-au furnizat jocurile de limbaj în chestiune. Sarcina sa consta în a inventa o poveste care să stabilească o relaţie între toate aceste fapte. Oarecum de aici mi-a venit ideea să lucrez cu fişe, fişele fiind pentru mine ceea ce erau pentru Roussel termenii „ecuaţiilor de fapte", altfel spus materiile prime pe care trebuia să le leg între ele.[1]

Esenţialul ar fi deci ideea de a lucra cu „fişe[2]". O dată trecute în fişă, elementele autobiografice devin simple nade pentru inventarea unei reţele de scriitură: de acum înainte important

[1] Interviu realizat de M. Gobeil, *Gulliver*, nr. 4, 1973.

[2] Despre fişe, vezi *Biffures*, p. 255. Patru fişe ale lui Leiris, cele care servesc drept punct de plecare la capitolul „Tobă-Trompetă", sînt reproduse în *Michel Leiris* de Pierre Chappuis, ed. Seghers, 1974.

este să fie „legate între ele". În *Biffures*, Leiris vorbeşte despre nevoia difuză pe care a simţit-o întotdeauna de a „confrunta, grupa şi uni între ele elementele distincte, ca printr-un fel de poftă ascunsă de a juxtapune sau de a combina[1]". Practic, el trece aici de la juxtapunere (colaj) la combinaţie (glosă). Dacă îndepărtează problema jocurilor de cuvinte este tocmai pentru că Roussel nu l-a învăţat nimic nou în acest domeniu; dar şi pentru că jocul de cuvinte nu are aceeaşi funcţie la el. Roussel se folosea de aşa ceva (sub forma calamburului) pentru a forma corpusul de plecare; legăturile se făceau ulterior prin invenţii narative şi o scriitură realistă. În schimb, la Leiris, logica jocurilor de cuvinte va fi utilizată la nivelul legăturilor.

Trebuie oare să vedem în „Sacrul vieţii cotidiene" (1938)[2] o primă schiţă a cărţii *Biffures* şi o primă aplicare a acestui program de stabilire a legăturilor? Deşi se prezintă ca un inventar destul de sec scris în acelaşi stil ca *l'Age d'homme*, acest colaj „autoetnografic" anunţă deja, prin anumite trăsături *Biffures*:

– Domeniul de anchetă s-a lărgit dincolo de limitele erotismului; în acelaşi timp ce reia anumite episoade din *l'Age d'homme*, Leiris explorează noi domenii, în special cel al *faptelor de limbaj*. Este suficient să comparăm nadele cu textul „...Ricire!" şi cu „Alfabet" pentru a aprecia munca lui Leiris în *Biffures*: aici avem doar echivalentul unei serii de fişe de plecare, copiate una după alta după o clasare rapidă, care nu este, de fapt, o „stabilire a legăturilor".

– Această clasare face, totuşi, apel la un sistem de definire, prin opoziţie cu o serie de întrebări binare care corespund, în acelaşi timp, unui efort de reconstruire a strucurilor mentale ale copilului (aşa cum un etnograf încearcă să reconstituie în propria lor logică sistemele de gîndire ale grupului studiat), cît şi unui

[1] *Biffures*, p. 255.

[2] Vezi nota anterioară de la p. 297. Nu ştim exact cînd anume a fost scris acest text, fără îndoială că în 1937. Recapitulînd în „Tobă-Trompetă" tentativele care au precedat *Biffures*, Leiris n-a făcut decît o aluzie în fugă, ca şi cum n-ar fi dat prea multă importanţă acestei prime schiţe: „neţinîndu-se cont de nişte pagini scrise mai demult şi unde se schiţa deja descrierea mai multora dintre aceste fapte" (*Biffures*, p. 256).

procedeu de dezvoltare a textului prin alternative continue, procedeu ce va fi des folosit în *la Règle du jeu*. Această logică a alternativei sistematic deschise dezvăluirii opoziţiilor pertinente, la nivelul domeniului explorat, este fără îndoială raportat la practica etnografiei[1]; dar, ca şi în cazul „asocierii" analitice, ea va fi în egală măsură folosită pentru a sintetiza şi a analiza.

– Sistemul *împletirii* este deja schiţat în diverse feluri, pentru construirea unui text total închis în el însuşi. Textul practic revine la punctul său de plecare într-un mod destul de tautologic (sacrul este sacru), dar după ce efectuează un parcurs de explorare dus-întors, folosind pentru fiecare dintre cele două parcursuri un sistem diferit de distribuire a aceloraşi elemente. Deschiderea domeniului respectiv se face la dus printr-o serie de disocieri şi opoziţii: obiecte (paterne/materne)/locuri (interioare/exterioare) etc.; reînchiderea, mai rapidă, începe prin regrupări în funcţie de noţiuni complementare (prestigios/insolit/periculos etc.), totul resorbindu-se, în final, în noţinea de sacru. În cele din urmă, o încercare timidă de împletire pur verbală reuneşte enunţul cu enunţarea: explorarea sacrului fiind pentru fiecare o misiune sfîntă... Aceste împletiri sînt destul de simple şi puţin convingătoare: dar indică acea cale pe care o va urma Leiris.

Un text nu este terminat atîta vreme cît nu este publicat şi *citit*, atît de marele public, cît şi de destinatarii mai apropiaţi care sînt cei alături de care trăim. Oare de ce *l'Age d'homme*, terminat în 1935, nu a fost publicat decît în 1939 (în vreme ce jurnalul *l'Afrique fantôme* a fost publicat imediat după întoarcerea din călătorie)? Să fie oare o ezitare a toreadorului în faţa pericolului? Insatisfacţie în faţa unui text la fel de neterminat şi vid ca şi viaţa autorului? Întîrziere datorată editorului? Este la fel de adevărat că, doar atunci cînd textul este deja publicat, poate fi depăşit, poate şi numai pentru că ne dăm seama de caracterul iluzoriu al primejdiei prin care am trecut şi deci de caracterul relativ al autenticităţii al cărei garant ar fi trebuit să fie această primejdie. Pactul autobiografic, aşa cum îl practică

[1] Mitsou Ronat a încercat să descrie acest comportament „etnografic" în „O etnografie aparte: Leiris", *Change*, nr. 7, 1970, pp. 73-83.

Leiris, presupune într-adevăr tot atîtea dispozitive de protecție și de precauție cîte angajamente ce antrenează riscuri: nu vorbesc aici doar de asigurarea unei forme estetice a confesiunilor, care, vorba lui Leiris, este o simplă „jonglerie[1]"; dar limita pe care și-o impune, și anume *să nu vorbească niciodată despre alții*, transformă autobiografia într-o demonstrație pur masochistă și narcisistă care, în realitate, îl pune la adăpost, încă de la început, față de principalul pericol: cel care ar putea veni din partea celorlalți, dacă ar fi dat în vileag (dacă ar fi mărturisit) agresivitatea sau alte sentimente ce le nutrea față de ei. Regula fundamentală a lui Leiris, pe care o prezintă ca pe un fel de deontologie a autobiografiei, îl face, de fapt, să repete și să consolideze, prin scris, complicatele comportamente de apărare de care dă dovadă în viață:

> Pe de altă parte, mi-am impus o regulă: să vorbesc despre mine (ceea ce am tot dreptul) și cît mai puțin despre ceilalți. Chiar și despre soția mea, despre care vorbesc mult, nu vorbesc totuși despre ea în sine. Același lucru este valabil pentru toți apropiații mei. Obligativitatea de a-i pune în cauză pe ceilalți este un aspect care m-a deranjat întotdeauna.[2]

De unde și surprinzătoarea absență a celuilalt în toată această autobiografie, lumea exterioară pierzîndu-se undeva în ceață. *Ceilalți* sînt împinși dincolo de limitele unui discurs în care nu va putea figura decît evocarea sentimentelor pe care le trăim noi înșine, o peliculă subiectivă care nu-i va pune în cauză pe ceilalți „în sine". Există aici nu numai un mare „gol" în enunț, ci și o mare tăcere în chiar cuvîntul propriu-zis. Cititorul este deranjat nu numai de „discreție", cît și de absența *destinatarului*: discursul încearcă permanent să se închidă asupra sa, după ce a înglobat și a dezarmat privirea celuilalt, fără a ști în cele din urmă cui se adresează de fapt. Nici o operă autobiografică nu dă o impresie atît de puternică de secret și de închidere în sine. Pentru a o simți, este de ajuns să comparăm comportamentul lui Leiris cu cel diametral opus al lui Jouhandeau. Acest compor-

[1] „Convorbire cu Michel Leiris" de Raymond Bellour, *Les Lettres françaises*, 29 septembrie – 5 octombrie 1966.

[2] *Ibid.*

tament de autoapărare sfîrşeşte prin a îngheţa textul şi prin a descuraja mulţi cititori neobişnuiţi cu citirea tăcerilor, care sînt, totuşi, elementele cele mai revelatoare ale partiturii autobiografice. Prin ele, se exprimă o cerere adresată celuilalt şi speriată de ea însăşi, care se teme de propriul glas. În interviul citat anterior, Leiris se referă, de asemenea, la scrisoarea pe care Kafka i-a scris-o tatălui său, pentru a clarifica raporturile dintre ei: „să dăm cărţile pe faţă pur şi simplu, dar nu provocator", spunea el. Această formulă tipică lui Leiris, în care „pur şi simplu" este imediat rotunjit, esenţialul este trecut sub tăcere, şi anume că, de fapt, Kafka a dat cărţile pe faţă în mod imaginar, pentru că a avut grijă ca această scrisoare să nu ajungă niciodată la destinatarul ei. Cu siguranţă că Leiris a remarcat în această „Scrisoare pentru tata" a lui Kafka modalitatea patetică prin care scoate în evidenţă *imposibilitatea de a vorbi*. În acest sens, orice autobiografie este, într-un fel, o „scrisoare pentru tata".

L-am urmărit etapă cu etapă pe Leiris în căutările sale pe marginea construcţiei textului: aspectul tehnic al acestor analize nu trebuie să ne facă să uităm miza efortului de construcţie: respectiv explorarea, continuînd totuşi să se apere, a vidului, a golului care se manifestă în inima limbajului şi pe care nu reuşeşte să-l umple în realitate nici un text, oricît de construit ar fi el. Gol în raportul cu celălalt, gol în faţa morţii.

O dată publicată *l'Age d'homme*, Leiris îşi dă seama (ceea ce este, în acelaşi timp, liniştitor şi dezamăgitor) că actul autobiografic, aşa cum l-a practicat el, nu este decît un simulacru. Tot aşa cum actul iubirii nu este decît un simulacru al morţii, de vreme ce ieşim vii după ce am trăit abolirea oricăror limite, scriitura nefiind decît un simulacru al cuvîntului vorbit. Deşi în aceste false acte de comunicare am reprodus tot ceea ce, în viaţă, limitează tocmai comunicarea. Leiris a spus că, atunci cînd au citit scrierile sale intime, apropiaţii săi au fost într-adevăr ireproşabili: „Vreau să aduc un omagiu apropiaţilor mei care, după ce m-au citit, au dat dovadă de o înţelegere, aş spune, exemplară la adresa mea[1]." Toată lumea s-a ţinut bine (s-a reţinut) şi actul publicării s-a transformat într-un fel de ritual de

[1] „Convorbire cu Michel Leiris", *op.cit.*

inițiere, fără un pericol real, ca urmare a pactului reciproc de neagresiune pe care l-a scos în evidență. Dar, în același timp, asemenea încercare liniștitoare este ca o lovitură de sabie în apă. Taurul n-a apărut; totul trebuie luat de la capăt, și încă *altfel*, de vreme ce doar o dată putem trăi astfel dramaturgia confesiunii.

REGULA JOCULUI

În 1940, Leiris reia căutarea sa autobiografică, pornind de la altă bază (problemele de limbaj ale copilăriei), și asta conform unei noi metode (colaj și glosă reunite, datorită întîlnirii cu Roussel). Între aceste materiale și această metodă se stabilește un fel de osmoză: pe lîngă un discurs asupra limbajului copilăriei, textul va fi și o reapropriere a ceea ce este productiv în acest limbaj. Ambiguitatea între analiză și reproducere, pe care am semnalat-o deja în legătură cu experiențele analitice și etnografice, se află în fața unei experiențe lingvistice a copilului și a poetului. Pentru a evoca această experiență, naratorul o va repeta în limbajul său de adult și se va lansa în labirintul rețelelor de asociații de idei, făcînd din *traseul* acestui labirint un principiu al unei noi metode, pe care o va putea aplica ulterior, dincolo de problemele copilărești ale limbajului, restului existenței sale. Actul poetic iese în față sub forma unui discurs totalizator, care manifestă, în mod explicit și în întreaga sa complexitate, gestul fundamental al limbajului: *împletirea* unor serii destinate să lege pe mai multe planuri deodată elementele unui corpus constituit prin analogie (grupele de fișe). Această împletire începe printr-o serie nedefinită de deschideri/închideri similare celor pe care le-am analizat în legătură cu *Glosarul*, dar care înglobează, într-un efort complicat, nu numai jocul poetic cu semnificantul și semnificatul și cu diferitele rețele ale semnificatului, ci și combinarea acestui joc în narațiune și discurs și, în final, la un nivel superior, înscrierea textului și citirea sa. Acest gest totalizator, care încearcă să cuprindă *toate* nivelele textului, scoate în evidență golul, falia, „lacuna" pe care încearcă să o umple și care îi permite să se producă. Limbaj în echilibru

precar şi, tocmai de aceea, după părerea lui Leiris, singurul autentic, manevrează vertijul tăcerilor şi amăgirea cuvîntului complex. Încercînd să stabilească un echilibru între inomabil (moartea) şi indicibil (profeţia şi taina), între golul fascinant şi comoara ascunsă, care nu sînt proiectate la cei doi poli ai universului nostru mental decît ca faţa şi reversul aceluiaşi lucru pe care ne place să-l credem diferit, înaintînd distanţi, împărţiţi, ezitanţi şi neputînd lega cele două faţete ale absolutului decît făcîndu-l să vibreze de-a lungul întregului progres nedefinit al unui discurs stufos şi umoral.

Voi analiza ulterior, cu exemplul lui „Esaü", acest gest al împletirii. Împletirea presupune în sine o strategie a *amînării*[1]: îi trebuie timp şi spaţiu protejat pentru a se desfăşura. Într-adevăr, în *la Règle du jeu,* este răsturnată strategia naratorului în raport cu timpul. După eliminarea sau concentrarea maximă a discursului, urmează exhibarea şi dezvoltarea sa explicită şi sistematică, de parcă, jucînd mereu „Cine pierde cîştigă", Leiris a hotărît să „îşi piardă timpul", pentru a cîştiga această cursă împotriva morţii care este construcţia textului. El nu-şi pierde însă timpul oricum: extinderea monstruoasă a discursului nu se face sub forma unui elan liber într-un spaţiu deschis, ci la adăpostul unei închideri imaginare, deja hotărîte din start, şi pe care şi-a aranjat-o pur şi simplu pentru a amîna totul cît mai mult. De obicei, ne fixăm asupra unui obiect care ne desparte de golul deschis al viitorului, după care îl împingem la nesfîrşit, pentru a ne găsi locul în interiorul acestui spaţiu astfel întredeschis: un comportament similar celui pe care îl descrie Leiris în termeni foarte sartrieni la sfîrşitul lui „Duminică[2]". Temporizare, ca în cazul lui Fabius Cunctator: dacă nu cumva este exact invers, de vreme ce nu este vorba de o temporizare pentru a ajunge la un capăt, ci pentru a-şi fixa un capăt pentru a putea temporiza cu inevitabilul dincolo de capăt, moartea. Întîrziere la care aspiră şi cărcia îi construieşte sensul: un dig pentru a seca şi a cadrila neantul.

---

[1] Vezi *Lire Leiris*, capitolul V, „Pe scurt asupra *Bifărilor*", publicat de asemenea în *Poétique*, 1974, nr. 20.

[2] *Biffures*, pp. 226-229.

Cititorul se poticneşte de la prima pagină din *Biffures* tocmai din pricina acestei strategii a digresiunii. Cele patru pagini cu „...Ricire!" sînt un fel de studiu, în sens muzical, al tehnicii amînării. În „Sacrul în viaţa cotidiană", anecdota corespunzătoare era conţinută în cinci rînduri: era echivalentul unei fişe de plecare. Leiris supune anecdota unui tratament de amplificare şi mărire sub lupă, pentru a-i da glas implicitului pe care îl ascunde şi totului de care este legată. El explicitează două lucruri: mai întîi, de ce este vorba despre o „descoperire stupefiantă", iar aici dezvoltarea pare foarte pertinentă; dar el explicitează şi întregul context al amintirii, într-un mod aparent gratuit, amînînd la nesfîrşit povestea amintirii propriu-zise, care este anunţată de însuşi titlul capitolului şi apoi amînată printr-o altă povestire, care deschide fiecărui cuvînt o alternativă, reţele întregi de asociaţii şi de ipoteze uneori greşite, care provoacă lungi rectificări. Fraza iniţială, prin exerciţiile ei de transformare, se trezeşte mărită la dimensiunile unui mic capitol; profitînd de întîrziere, este construit un întreg zid al universului mental al copilului: un ansamblu de opoziţii şi de asociaţii a căror pertinenţă imediată nu este evidentă, ca în cazul lui „...Ricire!", dar care deschide un spaţiu în care se vor scrie capitolele următoare (structura spaţiului, jocurile, raporturile cu obiectele, opoziţia cotidianului şi a sacrului etc.). Diversele elemente care reies de aici sînt, de altfel, reîmpletite întîmplător, în aşteptarea a ceva mai bun. Această scurtă analiză a lui „...Ricire!" scoate în evidenţă omologia de structură care există între frază şi capitol şi, desigur, şi între capitol şi opera în ansamblul său.

Fraza din *Regula jocului* se dezvoltă la adăpostul punctului său final: ea se prezintă ca un gest făcut pentru a îngloba un maximum de lucruri posibile, în favoarea golului pe care îl descrie simplul fapt de a vorbi sau de a scrie. Ne vine în gînd mai întîi fraza lui Proust: aceeaşi cascadă de amînări, de propoziţii incidente, de paranteze, de încrengături de propoziţii relative sau de apoziţii; aceeaşi estetică barocă a unui discurs care dă în vileag construcţia sensului în loc să livreze un întreg deja constituit; aceeaşi mişcare totalizatoare ce urmăreşte să închidă fraza printr-un nod în care totul se aseamănă sau, în

lipsă de aşa ceva, printr-o clauzulă. Diferenţa este însă că Proust dă impresia de a bifurca discursul pentru că a întîlnit ceva, în vreme ce Leiris o face *pentru* a întîlni ceva şi, chiar dacă întîlneşte puţine lucruri, el nu şterge niciodată urmele rătăcirii sale, oferind nu plenitudinea sensului, ci o deschiere angoasantă şi, în egală măsură, promiţătoare a reţelelor sale. Această punere în scenă a golului care permite discursului să avanseze şi care îi interzice să se închidă vreodată cu adevărat, ne face mai degrabă să ne gîndim la proliferarea frazei fragmentare a lui Claude Simon în *Histoire* sau la unele texte ale lui Beckett. Acelaşi decalaj în raport cu Proust se va regăsi la nivelul întregului text, în care *Regula jocului* pare să dubleze şi să demistifice descoperirile din *Timpul regăsit*.

Leiris a prezentat el însuşi, la începutul „Persefonei", o analiză a mecanismelor şi a funcţiei frazei sale, într-o frază emblematică, pentru că *este* exact ceea ce spune şi foloseşte, într-o manieră pedagogic-caricaturală, procesul pe care-l descrie: „luciditatea" ameţitoare pe care joacă întradins Leiris cu o oarecare cochetărie. Dar, ca orice luciditate, aceasta nu este decît o falsă cunoaştere, blocată în simptomul pe care îl repetă, descriindu-l, într-o mişcare care nu dă decît o iluzie că ar scăpa de paralizie. Luciditatea nu poate împiedica nimic. Această frază constituie cea de-a doua jumătate a unui paragraf-digresiune construit circular în „dus-întors" al aceleiaşi idei şi anume că dificultatea pe care o are de a simţi realul în senzaţia sa îşi găseşte reflectarea în modalitatea în care scrie. Între el şi natură, există o „multitudine de filtre". Filtru: cerneală. A scrie: a întinde filtrele de cerneală. (în fr.: *Écran: encre. Écrire: étirer des écrans d'encre.*)

> Corectură la o afirmaţie care mi s-a părut hazardată chiar din clipa în care am formulat-o sau vulgare tampoane sonore, cu care îmi umplu fraza – precum un animal bolnav pe care un nemernic încearcă să-l facă să pară sănătos atunci cînd vrea să-l vîndă, – aceste cuvinte care ţin să se justifice în acelaşi timp în ceea ce priveşte logica discursului, dar şi echilibrul (nemaiputînd suporta prezenţa unui aditiv care ar tulbura elementele deja existente, a căror umplutură a versurilor este prea manifestă), este îngăduit celui care-şi va da osteneala (ba chiar şi celui care nu-şi-o va da) să examineze mai îndeaproape structura frazelor mele, să le recunoască, de

fapt, drept ceea ce sînt: niște formațiuni parazitare care proliferează în tot ceea ce scriu, ascunzînd gîndul autentic, în loc să-l traducă într-adevăr cu o mai mare precizie și să se etaleze, la urma urmei, ca o serie de filtre care se interpun între ideile mele și mine, estompîndu-le, sufocîndu-le sub greutatea unei prea mari mase verbale, sfîrșind prin a mi le înstrăina sau a le dizolva complet, la fel cum prea multe senzații acumulate, în cazul în care ele rămîn în limitele în care le pot savura, fără a se sprijini reciproc sau afișa tot atîtea deschideri spre real, sînt halouri care mă încețoșează sau membrane care mă despart de realitate.[1]

Comentarea lucidă a acestei fraze ar fi un fel de operație „la cub" care ar risca să descurajeze cititorul. Analiza gramaticală ar arăta acumularea tuturor procedeelor de *amînare*: apoziții antepuse, deschidere de alternative unde fiecare încrengătură ar fi ea însăși dezvoltată de o relativă, la rîndul ei dezvoltată de o comparație între cratime, al cărei final este scandat, ca un ritual, printr-o propoziție incidentă aflată între virgule: aici se află procedeele folosite în primele patru rînduri, care reușesc să ajungă la „aceste cuvinte", expresie care în sine nu este subiectul frazei, ci complementul antepus (într-o construcție orală de frază segmentată); acest subiect fals abia ce este introdus, și discursul este din nou întrerupt de o propoziție relativă, care introduce o alternativă, la rîndul ei dezvoltată de o paranteză etc. Dincolo de cezura pe care o constituie cele două puncte mediane (ultimul semn al amînării înaintea unei hotărîri), fraza se va completa utilizînd aceleași procedee într-o altă perspectivă, saturîndu-se și reînchizîndu-se în punctul de pornire al paragrafului. Fraza este, deci, modelul elementar al acestui „labirint" despre care nu știm, pînă nu ajungem la sfîrșit, dacă ne rătăcește sau ne conduce la capăt. Acest comportament labirintic, contrar a ceea ce lasă să se înțeleagă Leiris (ca și cum ar vrea să ne facă să credem (de ce?) că nu știe să se exprime, dezarmînd anticipativ criticile pe care le-ar putea suscita stilul său atît de complicat), acest comportament, aș spune, nu are doar inconveniente.

Structura în suspensie este, de fapt, una productivă: ea permite *suscitarea* unui număr considerabil de elemente, ceea ce un discurs deschis și liniar n-ar fi putut face, frica făcînd

[1] *Biffures*, pp. 78-79.

ideea să dispară. Pe de altă parte, întîrzierea permite integrarea, în jurul firului sintactic, veşnic suspendat, a unei întregi cantităţi de enunţuri diferite sau a transformărilor succesive ale aceleiaşi idei, care ar putea astfel coexista în însăşi structura care le-a dat naştere. De unde şi efectul oniric pe care-l produce adesea discursul lui Leiris: cînd ajungem la sfîrşitul frazei, se întîmplă să nu ne mai amintim bine de începutul său, în asemenea măsură ea integrează parcursul mental complicat, bazat pe digresiuni, pe răsturnări logice sau pe înlănţuiri multiple de analogii. Sensul frazei constă, în final, în forma sa, în actul mental pe care-l manifestă jocul sintactic. Mă gîndesc aici din nou la Mallarmé şi la fraza din *Coup de dés*, care, la rîndul ei, este bazată pe amînare, pe etalare şi pe împărţirea pe nivele a tot ceea ce structura principală ţine „în suspensie" în jurul său.

În măsura în care ea este creatoarea unei relative plenitudini a sensului, această strategie suspensivă scoate în evidenţă golul pe care se sprijină (sau dansează) orice limbaj. Discursul scrupulos pe care Leiris îl descrie în această frază pe frază poate părea un simptom de nebunie, cu veşnicele gesturi de repartizare distributivă sau de rectificare care duc la dedublare sau la o contrabalansare a oricărui enunţ. Aceasta este strategia balansierului: orice mişcare, într-o parte, trebuie contrabalansată printr-o mişcare în sens invers, pentru că, de fapt, centrul gravitaţional rămîne perpendicular în raport cu sîrma pe care înaintează echilibristul. Comportament neadaptat pentru cineva care merge la sol şi poate să-şi modifice în voie centrul de gravitaţie (deşi mersul în sine este cădere perpetuă, schiţată şi întreruptă): dar comportament necesar pentru cel care se deplasează deasupra unui gol ameţitor, urmărind sîrma întinsă a scriiturii. Mişcarea balansierului te face să citeşti acest gol. Totul se petrece ca şi cum doar proferarea unui enunţ, oricît de incontestabil ar fi el, ar dezvălui un gol care ar trebui de îndată umplut, anulînd alegerea făcută: elementul complementar sau invers este enunţat, la rîndul său, pentru a umple cît mai grabnic golul. Regăsesc şi aici problema fundamentală a deschiderii/închiderii analizată în raport cu *Glosarul*. Între cele două însă, s-a introdus un sens şi, dacă mişcările balansierului se anulează, echilibristul poate profita să avanseze cu un pas fără să cadă în gol.

Acest joc al echilibrului şi al progresului prin deschidere/închidere se regăseşte şi la nivelul capitolului. Capitolul este o unitate închisă iniţial şi care nu se poate deschide şi nici dezvolta decît din interior. În momentul în care Leiris „începe" scrierea capitolului, structura sa este deja hotărîtă în mare de jalonarea unui itinerar balizat de fişe, care constituie corpusul iniţial ce trebuie legat. Sigur că acest corpus poate, pe parcurs, să crească sau să fie parţial redistribuit: doar că Leiris nu scrie (şi nu divaghează) decît la adăpostul unui itinerar fixat dinainte, cu o trecere prin nişte puncte obligatorii, ajungînd la un final imaginat încă de la plecare. Vom vedea asta în exemplul cu „Esaü". Indiferent care ar fi riscurile acestei căutări, prăpăstiile pe care le deschid parantezele şi digresiunile, Leiris este hotărît să nu mai pună în discuţie punctele importante ale itinerariului său: el va încerca, deci, să integreze în schema iniţială tot ceea ce îl contrazice sau îl distruge, într-o strategie de totalizare şi de închidere care i-ar putea părea cititorului relevantă ca rea credinţă, dar şi ca luciditate. Într-adevăr, la o primă lectură, putem avea iluzia că ne găsim în faţa unui text autentic de cercetare liberă, în care glosa este folosită pentru a deschide reţelele pornind de la corpusul iniţial; dar remarcăm repede că glosa este, de fapt, aservită, grefată pe acest corpus la care are misiunea să revină mereu. Închiderea, prezentă virtual încă de la început, se realizează la sfîrşit, adică atunci cînd itinerariul prevăzut a fost epuizat printr-o împletire robustă, destinată să încheie enunţul, ca un nod care face ca puloverul să nu se „deşire".

Această structură – adăpost în care ni se dă răgazul să o luăm într-o parte sau în alta, să rătăcim, să disociem, pare că a fost constituită de Leris ca un fel de ucenicie *progresivă*. El a asamblat mecanismul piesă cu piesă, ca în „studiile" muzicale, unde dificultăţile se lucrează separat, introducîndu-le într-o structură care devine din ce în ce mai complexă. Această complicaţie progresivă se manifestă mai întîi, ca în „romanele" din epoca suprarealistă, printr-o lungime crescîndă: *Biffures* au opt capitole, a căror lungime merge în ordine crescîndă pînă la al cincilea, atingîndu-se un anumit ritm de creştere; *Fourbis* nu are mai mult de trei capitole, de dimensiuni inegale; în fine, *Fibrilles* nu are decît unul singur, intitulat „Mîndra, mîndra...", împărţit, ce-i

drept, în secţiuni numerotate, similare vechilor capitole, dar care sînt integrate într-un discurs care merge de la un capăt la altul al cărţii. Primele cinci capitole din *Biffures* realizează un montaj progresiv al tehnicilor, fiecare mecanism încercat într-un capitol fiind păstrat şi în următorul:

– „...Ricire!": tehnica întîrzierii (a bloca sosirea elementului pertinent pentru a explora domeniul învecinat), folosită pornind de la un element unic;

– „Cîntece" şi „În curs de îmbrăcare": pun în joc, de fiecare dată, *două* elemente similare; pe lîngă tehnica întîrzierii, se adaugă cea a împletirii la nivelul elementelor de conţinut (finalul de la „În curs de îmbrăcare", unde Leiris încearcă să fuzioneze cele două povestiri) sau între conţinut şi cuprins (finalul ameţitor din „Cîntece", împletire de enunţ şi enunţare);

– „Alfabet"; de data aceasta, sînt două *serii* de elemente (Alfabet, Istorie sfîntă), care sînt împletite într-un joc similar metaforei întreţesute;

– „Persefona" introduce în joc o dificultate suplimentară. Pînă aici, analogia elementelor de plecare a fost puternică şi certificată (în „Cîntece" şi „În curs de îmbrăcare", avem de-a face cu două variante ale aceleiaşi experienţe; în „Alfabet", totul este legat de ideea învăţării limbajului). Aici, elementele iniţiale sînt alese în mare număr din domenii diferite şi formează o constelaţie a cărei unitate profundă este problematică, în ciuda temei afişate (perceperea realului prin senzaţii). De unde şi intensitatea şi virtuozitatea stabilirii legăturilor, pentru a integra şi a înlănţui toate elementele care existau deja în timpul scrierii. La aceasta, se adaugă, la începutul secvenţei, implicarea trăirii contemporane şi a timpului scrisului.

Cu „Persefona", Leiris a ajuns la o formulă completă ale cărei capitole nu vor mai fi decît o repetare sub diverse forme. „Constelaţiile" de plecare vor fi constituite în jurul unei idei centrale unice, care are însă întotdeauna aspecte multiple, exact ca un *cuvînt* (de altfel, *cuvîntul* Persefona este cel care dă unitatea capitolului). Alegerea unui cămin care este inevitabil „pluralist" îl împiedică pe Leiris să cadă din nou în „tematism".

Ultimul capitol din *Biffures* va trebui, în acelaşi timp, să se închidă asupra lui însuşi (pentru aceasta, el utilizează un fel de

„sonată" a/b/a), care încheie întreaga carte: o va face, consacrînd faza mediană „b" pentru a scrie povestea cărții propriu-zise și încercînd să includă, în interiorul cărții, tăcerea care va urma inevitabil punctului final. Această tăcere care desparte *Biffures* de *Fourbis* devine, astfel, obiectul unei duble glose, *înainte* („ajungînd să tacă") și *după* („cum să reînceapă să vorbească"), la începutul ultimei cărți. Această tăcere este împănată cu limbaj, reprezentînd astfel *invers*, chiar în operă, propria situație de limbaj înconjurat de tăcere. Ceea ce ridică, dincolo de acest capitol și de această carte, problema construirii operei în ansamblu.

Încercare care debutează mai întîi relativ modest (explorarea „problemelor de limbaj"), noua autobiografie prinde contur în mintea lui Leiris, căpătînd dimensiunea unei opere „totale" sau, cel puțin, a unui proiect de anvergură pe care nu-l va putea duce la sfîrșit într-un singur volum. Metoda pusă la punct în primele capitole din *Biffures* permite frămîntarea unei imense materii prime, dar presupune și o tensiune de lungă durată: complicarea împletiturii, lentoarea și minuțiozitatea compoziției și a actului scrisului, necesitatea de a păstra vii în mine rețelele explorate, toate acestea implică un nou mod de a-și trăi scrisul, adică de a-l transforma într-o manieră de a trăi, într-un „proiect" care s-ar putea confunda cu viața însăși, cu ritmul vremurilor sale. *La Règle de jeu* s-a aflat în lucru vreme de treizeci și cinci de ani, avînd o ritmicitate medie de un volum la nouă ani: Leiris este probabil singurul care se preface convins că poate fi cu adevărat „terminată", că ar putea avea alt punct final decît moartea. N-avem de ce să ne mirăm. Știind că încheierea totală este de negîndit, Leiris a trebuit să continue să o creadă posibilă, măcar sub forma unei amăgiri, a unei lucidități vertiginoase a eșecului permanent. Dacă ar fi știut că nu-și poate termina opera, ar fi fost incapabil să o continue. În primele două volume, *Biffures* și *Fourbis*, unde, de altfel, se pune foarte puțin problema „regulii jocului", putea să mai zăbovească, să-și mai acorde un răgaz. Cu cît trece timpul însă, materia primă se rarefiază, iar scriitura devine tot mai laborioasă – deci problema încheierii devine tragică. Cel de-al treilea volum se încheie printr-un fel de „sinucidere",

abordarea mitului regulii jocului[1], sinucidere care nu este, de fapt, asemeni celei întîlnite în carte, decît o simulare, de multă vreme. Leiris ştia că dosărelul în care nota regulile scrisului şi preceptele morale nu era decît un bricolaj puţin convingător. În loc să se termine triumfător printr-o revelaţie de tip proustian, cel de-al treilea volum se încheie cu demistificarea a ceea ce ar fi trebuit să-l încheie şi se întredeschide spre o urmare la care Leiris lucrează de opt ani. El se gîndise mai întîi la termenul de fibule (*Fibulles*) pentru a „fixa" mai bine totul, pentru a face o încheiere. Între timp, îl anunţă sub un titlu care lasă în suspensie, *Frêle bruit (Zgomot fragil)*, liziera tăcerii. Este evident că opera nu se poate termina decît printr-o descoperire a unui *sens* oarecare, a unui mesaj, profeţie sau revelaţie, de ordin pozitiv sau negativ, dar care este complet orientată spre construirea unei *forme* care să fie suficient de complicată şi de ambiguă, pentru a încheia fără a întrerupe, pentru a închide deschizînd, pentru a prinde moartea în capcană... Fără îndoială, aşa ceva este imposibil, dar şi mai imposibilă este renunţarea. Cititorul aşteaptă aşadar să afle cum va şti Leiris să moduleze această formă de limbaj, în mod apoteotic. El nu-l socoteşte un mesaj, ci o muzică.

De aceea, toate discursurile lui Leiris asupra „regulii jocului" trebuie citite din perspectiva acestei strategii ambigue, a acestei curse contra morţii, o scriitură care încearcă să folosească în avantajul său tocmai contradicţiile care o sortesc eşecului. Leiris se comportă în acelaşi timp ca şi cum la capătul limbajului ar fi ceva ce am putea atinge printr-un efort de limbaj, dar şi ca şi cum la capătul limbajului nu ar fi nimic, deci nu ne grăbeşte nimic să ajungem acolo. El scrie la adăpostul acestui final amăgitor.

La capătul limbajului există ceva. Autobiografia nu este orientată către trecutul povestirii, la nivelul conţinutului, ci către propriul său viitor, mulţumită ideii fantastice că un eveniment s-ar putea naşte din scris şi ar putea ajunge, chiar din interiorul scrisului, la *realitate*. Se cunoaşte ideea profeţiei care magnetiza discursul poetic sau cea a confesiunii, cea din *l'Age d'homme*. Acest punct suprem este imaginat nu ca unul de sosire, final la

[1] *Fibrilles*, p. 223 şi subsolul.

care ar ajunge un vector liniar, ci, mai degrabă, ca un *centru* care ar permite un nou început şi ar fonda retroactiv discursul care a dus la descoperirea sa. În *la Règle du jeu*, acest punct suprem este împopoţonat cu nuanţe etice: regulilor discursului scriitorului li se adaugă regulile de comportament din viaţa practică, pentru a conferi autenticitate. Ar putea fi Tablele Legii dezvăluite pe un alt munte Sinai. Totul sfîrşeşte printr-un catehism laborios de care naratorul se foloseşte pentru a demonstra incoerenţa şi inutilitatea. Această regulă derizorie, păstrată în rezervă cu prudenţă, nu a mai apărut în *la Règle du jeu* decît sub formă optativă sau în discursurile negative.

De fapt: la capătul limbajului nu este nimic. Sau, mai degrabă, ceea ce este acolo nu vom percepe decît sub forma unei lipse. Dar nu putem să ne trăim existenţa ca o lipsă, ca un gol pur şi simplu: această lipsă trebuie trăită în discursul unei căutări ratate. Tot aşa, ar fi absurd să citim sfîrşitul din *Fibrilles* ca pe o imitaţie nereuşită a revelaţiilor proustiene sau ca pe un eşec personal permanent. Pentru Leiris, eşecul ar fi fost să găsească o regulă a jocului, reuşita fiind faptul că absenţa ei poate fi citită în limbaj. Cercetarea regulii pierdute nu poate ajunge la „Regula regăsită": în schimb, ea intră în rezonanţă cu experienţele mai profunde ale lipsei: lacuna memoriei[1] şi visul *obiectului pierdut*[2]. Mai curînd ne vine în gînd Kafka decît Proust. Nu este vorba de „pătrunderea" misterului (chiar dacă nu putem face altceva decît să tindem la asta), ci de a-l reprezenta, de a-l face lizibil ca mister.

Este, de fapt, jocul „cine pierde cîştigă", formulă atît de dragă lui Leiris. Şi, la urma urmelor, „regula jocului" nu este oare ca o „comoară" care se pretinde că ar fi fost ascunsă de muncitorul din fabulă? Asta sugerează Leiris atunci cînd prezintă *Fibrilles*. El nu a găsit regula jocului, dar a scris *Regula jocului (la Règle du jeu)*: textul se construieşte *în locul* regulii pierdute. De aceea, am ales să acord toată atenţia regulilor reale ale construcţiei textului şi nu amăgirii etice a regulii jocului, socotind că strategia lui Leiris la nivelul limbajului este singurul semn autentic al raporturilor sale cu adevărul.

---

[1] *Fourbis*, p. 22.

[2] *Biffures*, pp. 241-242.

Dar, dacă a *scrie Regula jocului* poate fi un fel de a flirta cu moartea, în genul lui „cine pierde cîştigă", *faptul că a scris-o* nu are aceleaşi virtuţi decît dacă intră în categoria postumelor. Ceea ce este scris nu împiedică nimic. Leiris, de altfel, a mărturisit că nu a recitit volumele precedente şi că, atunci cînd a încercat să recitească *Biffures* şi *Fourbis* pentru a scrie *Fibrilles*, a renunţat pentru că îi făcea greaţă[1]. Scriitura este îndreptată spre viitor, iar jocul cu „cine pierde cîştigă" poate oricînd fi luat de la capăt, pentru a ascunde faptul că doar moartea este şi are ultimul cuvînt.

[1] „Convorbire cu Michel Leiris" de Raymond Bellour, *Les Lettres françaises*, 29 septembrie-5 octombrie 1966.

BCU "ASICENTRAL UNIVERSITY

PRELUDIU ŞI FUGA PE NUMELE LUI ESAÜ

Amînarea pe care şi-o asigură întotdeauna Leiris, o foloseşte pentru a realiza un fel de *împletire*, care combină într-o aceeaşi mişcare analiza şi visul, aşa cum le-a definit Freud[1]. Voi demonstra aceasta pe un exemplu precis, analizînd felul în care dezvoltă Leiris numele lui Esaü în capitolul „Alfabet" din *Biffures*[2]. Această analiză va prezenta două dificultăţi asupra cărora sînt dator cu nişte explicaţii, mai întîi pentru a solicita răbdarea cititorului meu şi pentru a ridica nişte eventuale obiecţii:

1. Voi fi obligat să avansez uşor, iar metoda mea va presupune că iau totul foarte în serios: ori, am de-a face cu un text evident ludic şi umoristic. Leiris se amuză şi face cu ochiul cititorului, avertizîndu-l asupra absurdităţii raţionamentelor pe care le propune. Voi rezista la acest comportament care presupune seducţie şi o formă de diversiune. În favoarea plăcerii pe care le procură gratuit cititorului, umorul şi jocul de cuvinte au ca funcţie evitarea examenului critic. Afişarea absurdităţii anumitor legături de idei şi arătarea felului în care s-au tras sforile ar fi o deturnare a atenţiei (mai întîi; a propriei sale atenţii) faţă de nodurile profunde care s-au legat singure.

2. Desfăcînd munca scrisului, de fapt, va trebui să presupun existenţa unui nod profund, similar cu ceea ce Freud numeşte „nodul" visului, miezul său. Şi asta pentru o mai bună interpretare. O voi face cu cea mai mare rigurozitate posibilă; dar cum aş putea şti dacă sînt pe drumul cel bun? Dacă nu cumva proiectez

---

[1] Cf. *Live Leiris, Autobiographie et langage, Klincksieck*, 1975, capitolul V.

[2] Ne vom raporta, în această analiză, la textul din *Biffures*, prea lung pentru a fi reprodus aici (*Biffures*, ed. Gallimard, 1948, pp. 58-60).

fantasmele mele? La drept vorbind, trema de pe Esaü evocă pentru mine mai degrabă nesuferitele pietricele peste care dădeai cîndva în boabele de linte şi care trebuiau scoase ca să nu se spargă în dinţi. Voi încerca să uit de asta, pentru a mă concentra asupra găsirii unei coerenţe a fantasmelor lui Leiris. Interpretările pe care le voi da vor fi fatalmente nişte ipoteze: dar nu pe ele vreau să le propun curiozităţii cititorului meu. Oricum, „cazul" lui Leiris nu este cu nimic mai interesant decît altele: fiecare are în podul său interior sipete, dulapuri cu oglinzi şi tot felul de lucruri moştenite din copilărie. Interpretarea mea nu este nimic altceva decît o schelărie necesară pentru a scoate în evidenţă jocul scriiturii.

PRELUDIU

Acest joc, aşa cum arată textul, are alura unei metafore întreţesute. Explorînd forma literelor şi a semnelor, aşa cum apare ea copilului (şi adultului), Leiris a sfîrşit prin a hotărî să găsească o soartă şi pentru tremă sau, mai degrabă, pentru cuvintele care conţin una sau, mai precis, pentru subansamblul privilegiat al numelor proprii biblice care se scriu cu tremă. Astfel se delimitează intersectarea celor două ansambluri: învăţarea cititului şi a semnelor grafice şi învăţarea istoriei sfinte dintr-o carte de citire. Jocul constă, pornind de la lanţul care constituie această intersectare (Caïn, Moïse, Esaü, Noël, Saül etc.), pe de-o parte în a încerca să stabilească cît mai multe intersectări între cele două ansambluri iniţiale, iar pe de altă parte, în a stabili care este semnificatul comun celor două cuvinte care se unesc pe planul semnificantului, trema, şi care aparţin domeniului biblic. Este vorba despre un joc al gîndirii sălbatice: dacă două serii au două puncte comune, se vor căuta şi altele; orice intersectare este interpretată ca o nadă de corespondenţă termen cu termen; şi, la nivelul a ceea ce numesc cratilism „secundar"[1], orice identitate a unei părţi a semnificantului presupune identitatea cu o parte din semnificat. Astfel funcţionează gîndirea copilului, a

[1] Vezi anterior, p. 282, nota 2.

cărui logică adultul se străduieşte să o regăsească: dar Leiris nu caută doar, aşa cum o fac majoritatea autobiografilor, să-şi *amintească* de cutare sau cutare interpretare creată de copil. Prin această metodă, n-ar reuşi decît să adune perlele şi cuvintele copiilor într-un număr inevitabil limitat şi prezentate într-o perspectivă de uimire condescendentă. Leiris însă încearcă să îşi reînsuşească această logică, exploatîndu-i sistematic posibilităţile în avantajul său, integrînd creaţiile spontane ale copilului în trama propriului său discurs. Rare sînt gîndurile copilului care au fost explicitate şi fixate într-un „cuvînt" de copil, nenumărate sînt gîndurile implicite, latente, pe care nu le vom putea regăsi şi reînvia decît dacă vom intra la rîndul nostru în acest joc. Sigur, n-avem cum să ştim exact ce adaugă adultul, în ce măsură el „brodează", în afară de cazul în care semnalează chiar el, cu umor, că mimează mecanismele copilăreşti, fără a crede prea mult în ele. De fapt, nu are nici o importanţă: trecutul nostru este ceea ce supravieţuieşte în prezent. Ceea ce s-a întîmplat deja nu este un fenomen parazit, ci unul constitutiv a ceea ce sîntem. Discursul lui Leiris trebuie luat drept discursul unui adult, acum, aici.

Ori, acest adult face un dublu joc. În faţa reziduurilor copilăriei sale, fantasme şi probleme coagulate în cuvinte sau jocuri de cuvinte (care sînt adesea *cuvinte-filtre*), el îşi permite un vagabondaj liber prin asocieri şi jocuri de cuvinte, similar cu ceea ce ar putea fi „libera asociere" în faza iniţială de analiză a formării subconştientului. Dar acest demers nu este niciodată dus pînă la capăt: permanent, un alt demers contra curentului îl împiedică, un efort de recompunere, pornind de la materialul obţinut prin asociaţii, efort care, prin faptul că foloseşte procesul de gîndire copilărească (care, de altfel, este în acelaşi timp şi cel al poeziei şi al visului), se găseşte îmbrăcat într-o aparentă legitimitate, într-o aparentă autenticitate. După o fază exploratoare, care îi permite lui Leiris să extragă material pentru o adevărată analiză, munca de analiză se transformă în vis, într-un fel de parcurs înapoi spre punctul de pornire. Fără să fi realizat o analiză, scriitura a reuşit o *consolidare* a formaţiunii-filtru care a folosit drept punct de plecare. Fantasmele şi glosele copilului aveau un caracter aleatoriu, contingent, disjunct: scriitura unui adult plin

de resurse transformă totul într-un sistem care, datorită dublei economii, a poeziei şi a umorului, scapă de acum înainte oricărei reflecţii critice.

Această analiză ar putea părea nedreaptă: eu ştiu prea bine că Leiris nu a încheiat cu cititorul său un pact analog „regulii fundamentale" a analizei. De aceea, nu este vorba de a-i reproşa că ar fi trişat, ci doar de a situa prin contrast regula jocului său faţă de el însuşi. Acest joc este fundamental ambiguu şi ar însemna să-l simplificăm, dacă am insista asupra consolidării pe care o desăvîrşeşte. Căci tocmai această consolidare (la care Leiris ştie oricum că va ajunge) îi va conferi o protecţie suficientă pentru a se putea lansa într-o muncă de explorare despre care voi demonstra că nu are nimic derizoriu. Leiris nu explorează vidul ameţitor al adevărului decît fiind *asigurat*. Artistul lucrează cu plasă. La sfîrşit, în *Biffures* (p. 255), Leiris spune că visa să se arunce din acest „puzzle de fapte" pe care le-a adunat ca de pe o *trambulină*. Trambulina este, în general, folosită pentru un salt în gol sau în spaţiu, salt prin care nu se poate ajunge înapoi pe trambulină. Ori, adesea, citindu-l pe Leiris, am impresia că asist, după un început clasic, la proiecţia unui film care se derulează invers: artistul, după un parcurs periculos în spaţiu, se aşază în mod miraculos la marginea trambulinei care, încetul cu încetul, devine imobilă.

Înainte de a verifica acest mecanism pe textul lui Esaü, voi glosa puţin asupra miezului acestei secvenţe, respectiv pe asocierea dintre tremă şi numele biblic. Va fi o simplă ipoteză, pornind de la indicaţiile date chiar de Leiris, dar care sînt savant amestecate cu alte indicii. Dar oare de ce să privilegiem, dintre toate semnele grafice, tocmai trema? Construită prin dublarea punctului pe care îl punem pe i, trema este un semn care enunţă o *interdicţie*. Contrar a ceea ce am face fără aceasta, instinctiv, este interzisă pronunţia *la un loc*, printr-o singură emisie a vocii, a gupului de vocale alăturate, atunci cînd a doua este astfel însemnată. Aceste două vocale trebuie să rămînă separate, le este interzis să se lege şi să se atingă fonic. Hiatusul astfel impus este o despărţire cu atît mai violentă cu cît, din punct de vedere grafic, două vocale sînt în contact într-o poziţie în care, în orice altă împrejurare, s-ar fi amestecat. Trebuie rezistat

ispitei. Trema apare ca un fel de echivalent al tabuului incestului. Există, de altfel, ceva erotic în această situație, în care două vocale goale, lipsite de obișnuitul filtru de consoane, neavînd nici măcar ecranul unui h, sînt despărțite de o barieră invizibilă, pentru că a doua este tatuată cu o tremă. Care este însă legătura cu Istoria sfîntă? Istorie de două ori veche: ea povestește originile lumii și cum ne-a fost dată legea și, totodată, marchează originile copilului, de vreme ce este una dintre primele cărți pe care le-a citit. Ca și în cazul lui „...Ricire!", este vorba de învățarea limbii, dublată de o ucenicie în ale legii. În franceză, spunem Moïse și nu Moisse. Părinții tăi n-ar vrea asta. Structurile limbii și cele ale înrudirii se află în corespondență. Există niște reguli ale jocului. Ca și tremele, istoria sfîntă este plină de povești ciudate de familie. Și poate că este același lucru.

Glosînd astfel, aplic pe textul lui Leiris o reducție total opusă strategiei sale. Printre indicațiile pe care le dă, am hotărît să subliniez una dintre încrengăturile bifurcărilor și să le lipesc pe altele. Să revin la sistemul lui Un, în vreme ce Leiris nu are decît o singură idee și anume de a păstra cu orice preț multiplul. În sistemul său de dezvoltare, nimic nu este niciodată eliminat: el nu practică analiza pentru a stabili o ordine, pentru a împrăștia iluziile explicîndu-le; pentru el, analiza este un fel de inventar înaintea consolidării. Nimic nu este bifat: totul se adaugă și, deci, se recombină. „Sau" nu este niciodată drumul spre o alegere, ci deschiderea unei rețele. În toate domeniile în care ni se pare că este necesară o alegere (fie că este vorba de explicarea unui fenomen sau de emiterea unei judecăți de valoare), această atitudine de permanentă nehotărîre, această manieră de a dori să ții cont de orice, această aptitudine de a te sustrage sub pretextul scrupulelor, această artă de a organiza ceea ce Sartre numea „volute" logice, toate acestea pot irita pe cititor și îi pot părea un comportament de rea credință, ca o strategie bazată pe sistemul „evidenței non-persuasive". Dar acest comportament nu presupune doar lașitate sau eschivare: el manifestă în același timp o exigență, dorința de a nu sacrifica nimic din real, dorința de a ajunge, precum poezia, să surprindă *totalitatea* (*Fibrilles*, p. 253). Sistemul lui Un este cel al unui raționalism simplificator: de aceea, Leiris a respins varianta freudiană pe care a experi-

mentat-o în anii 1930. Alegerea deliberată a multiplului şi a indeciziei este un comportament aflat într-un echilibru nesigur, pentru a folosi o expresie care îi este dragă: respingînd toate sistemele de explicaţii, dar incapabil de a găsi o ieşire cu adevărat dialectică pentru conflictul în care este iremediabil blocat, Leiris nu are ca soluţie decît să inventeze un discurs aparent totalizator al aparenţelor. Strategia multiplului este un mod de a evita orice reducţie şi de a înlocui soluţia care scapă. Simulacru de poezie, de confesiune chiar a lui Leiris (*Fibrilles*, pp. 256-257), textul autobiografic este poate, în acelaşi timp, şi un simulacru de dialectică. Acest lucu va fi sesizabil pentru cine va citi capitolul „Duminică" din *Biffures:* scris între 1944-1945, acest text, consacrat analizei unei „vocaţii" pentru literatură, devansează fără îndoială preocupările din aceeaşi epocă ale lui Sartre; comparîndu-l cu *Cuvintele,* vom constata tot ce-i lipseşte: oricît de lucid ar fi, Leiris rămîne închis în idealismul său. Angajat din punct de vedere politic în extrema stîngă, Leiris pare în intimitate şi mai închis în marxism chiar decît este în psihanaliză. Sigur că intenţia mea nu este să-i reproşez asta. Fiecare inventează soluţii proprii. Ca şi în cazul ambiguităţii lui Gide, echilibrul fragil al lui Leiris este, fără îndoială, o modalitate de a împăca definitiv ceea ce este ireconciliabil, de a avansa păstrîndu-şi structurile unui univers mental din care nu se poate smulge.

Deci, să aleg acolo unde Leiris nu alege ar fi o trădare a metodei sale, dar şi o manieră de a o pune în evidenţă. În lumina *Cuvintelor,* limitele şi manevrele din „Duminică" vor ieşi mai uşor la iveală. În lumina interpretării analitice a unei anumite treceri din „Alfabet", va apărea strategia unui narator care, furnizînd elementele mai multor interpretări (dintre care unele umoristic fanteziste), sfîrşeşte prin a se abţine de la orice interpretare şi a reconstitui „simptomul" său, într-o plăcută călătorie dus-întors, în timpul căreia a putut să treacă pe lîngă adevăr fără a risca să se oprească acolo.

Dar este timpul să revenim la Esaü: dacă dau impresia că întîrzii prea mult cu preludiul, acest lucru se întîmplă pentru că anumite explicaţii preliminarii mi se par absolut necesare.

Probabil şi pentru că, asemeni lui Leiris, nu am fost în stare să le dau decît la adăpostul unei dezvoltări viitoare pe care mi-a făcut plăcere să o amîn, practicînd strategia „amînării" care permite menajarea rezervelor, precum şi scrierea într-un spaţiu deja imaginar închis. Textul despre Esaü este, de altfel, construit în acest mod: sipetul nu va apărea în scenă decît în ultimul moment. Şi, ca şi în cazul *Regulii jocului*, unde există o structură similară între cele mai mici unităţi (de la frază sau fragment), unităţile intermediare care sînt capitolele şi ansamblul operei, regăsim peste tot aceeaşi strategie a amînării adăpostită într-o închidere scontată încă de la început, şi acelaşi joc al *împletirii*, ceea ce am putut numi „scrisul său ca o *fugă*"[1]. Poate că arta lui Leiris ar putea fi calificată chiar „arta fugii", gîndindu-ne la echilibrul fragil al celor două sensuri diferite: arta amînării şi a eschivării, arta *fugii*; şi arta împletirii unei reţele, arta *împletirii*.

Analizînd în detaliu cele trei pagini ale lui Esaü, nu mă aştept să rezolv, ca un adevărat poliţist, o enigmă minoră şi locală, ci să demonstrez mecanismele scrisului lui Leiris aşa cum funcţionează ele la toate nivelele în *la Règle du jeu*.

FUGĂ

Cum se prezintă problema a cărei „soluţie" este acest text? Ce evocă pentru Leiris cuvîntul „Esaü"? Voi distinge, aşa cum o sugerează chiar textul, două probleme diferite:

– La nivelul copilului, căruia trebuie să i se restituie imaginarul, se află mesajul foarte simplu şi destul de obscur: „Esaü-sipetul din dormitorul surorii mele". Acest text enigmatic pe care îl oferă memoria seamănă, mai degrabă, cu unul dintre jocurile de cuvinte cu ajutorul cărora se construiesc visele manifeste, deşi, în acelaşi timp, poate fi bănuit că ar fi o amintire-filtru. Asemănarea dintre aü/ahu (în fr.: Essaü – bahut)

[1] Jean Laude a calificat stilul lui Leiris drept „o metodă gen fugă muzicală" (vezi Edouard Glissant, „Leiris etnograf", *Les Lettres nouvelles*, noiembrie 1956, p. 613).

trebuie să fie ca un fel de semn sau, mai degrabă, ca un *cifru* al unui raport pe care elementele îl întreţin pe un alt plan: acest cifru este, fără îndoială, o exprimare *deplasată* a altceva. Acest mesaj cifrat, mi-l imaginez fişat, transcris pe una dintre acele fişe care-îi servesc ca punct de plecare lui Leiris. Pentru noi, cititorii, textul acestui mesaj nu va fi revelat decît în a doua jumătate a parcursului; va fi, mai curînd, un fel de punct de sosire. Voi reveni la aceasta. Deocamdată, mă întreb dacă este vorba de o amintire ivită direct din copilărie (în cazul în care aşa ceva este posibil) sau printr-o reconstrucţie posterioară. Această noţiune de posterioritate va evita discuţiile sterile despre clasica problemă a arbitrarului interpretărilor făcute ulterior de către un narator adult.

– La nivelul naratorului adult, se pune o altă problemă: este vorba de legătura dintre această fişă şi altele similare (Caïn, Moïse, Saül etc.), pentru a construi un lanţ. Încrîncenarea sa de a împleti acest lanţ este categoric amuzantă: evident că imaginarul copilului n-a avut niciodată această formă, nici acest grad de coerenţă. Dar să nu ne lăsăm înşelaţi de umor: acest joc are o funcţie protectoare. Datorită lui, linia generală a textului este hotărîtă dinainte: este o structură-refugiu, regăsită integral, pornind de la care vor putea fi încercate fără pericol explorări laterale, de vreme ce poziţia de repliere este deja pregătită. Chiar cunoscută de la început ca fiind falsă sau trucată, această linie directoare este păstrată, ea însăşi protejată prin adevărate baricade de umor sau de luciditate. Aici, munca naratorului va consta, deci, în integrarea lui Esaü în înlănţuirea biblică. Episodul biblic, aşa cum *ar fi putut* să fie citit de copil, va fi „tratat" în aşa fel încît să se lege prin adevărate cascade de asocieri de idei, mai mult sau mai puţin laborioase, cu alte elemente ale lanţului.

Naratorul se găseşte în faţa a două misiuni, dacă nu contradictorii, cel puţin destul de diferite: descifrarea unei amintiri de copilărie enigmatică şi construirea textului într-o direcţie hotărîtă dinainte. La prima vedere, legătura dintre sipet (bahut) şi Esaü pare neclară: legătura sa cu restul înlănţuirii biblice, încă şi mai şi. Acest sipet nu se integrează în mod direct. Trebuie

edificat un sistem de tranziție și efectuată o lungă modulare, făcută fără grabă. Strategia va fi cea a unui dublu sistem de amînare:

– amintirea din copilărie (§3, 4 și 5) va fi amînată în avantajul unei prime explorări, aparent destinată integrării lui Esaü în înlănțuirea textului(§1 și 2);

– fiecare dintre aceste două părți va fi ea însăși construită conform sistemului de temporizare: de fiecare dată, esențialul este păstrat în rezervă și metamorfozat din punct de plecare în punct de sosire. Astfel, trema care, precum iepurele ascuns în jobenul magicianului era de la început acolo, va fi scoasă triumfal din profunzimile primului paragraf. Iar amintirea din copilărie nu se ivește decît după cîteva digresiuni a căror motivație o voi arăta. Textul pare scris deliberat în sens invers.

Noël.

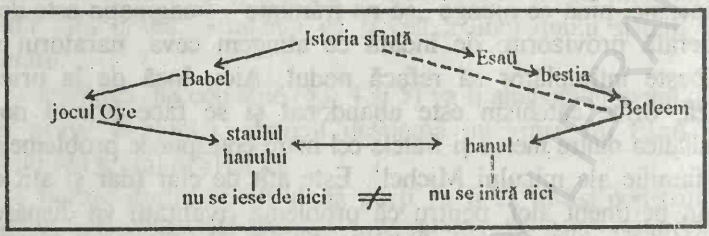
Leiris pornește de la ceea ce este cel mai pertinent pentru textul său, chiar dacă este mai puțin pertinent pentru amintire. Din perspectiva moralizatoare a *Istoriei sfinte*, fiecare episod ilustrează un defect și pedeapsa sa; conștiincios, dar fără prea mare tragere de inimă, Leiris pornește de aici. Este o simplă manieră de a se agăța de ceea ce precede, lăsînd cu grijă pentru mai tîrziu semnificantul (trema), și de a dezvălui semnificatul aparent, adică povestea. El obține astfel o materie primă pornind de la care va putea să se lase în voia muncii sale preferate, pe care o va face sub ochii noștri ca un meșter care tatonează și explorează toate aspectele obiectului care i-a căzut în mînă, făcînd încercări și greșeli pînă ce va afla la ce poate fi folosit.

Regulile acestui travaliu sînt următoarele: mai întîi, se face o asociere prin analogie, pornind de la elementele din materia primă inițială; se merge mai mult sau mai puțin în derivă, luînd ce găsim în drum; dar ideea este să smulgem, pentru a ne agăța din nou. Gară de triaj, bifurcări: însă toate acestea sînt pentru a reveni la gara centrală. Descurcarea firelor pe care le urmărim

unul cîte unul: dar pentru a le împleti la loc. Lăsînd totul în suspensie, pînă ce ajunge „să ne frămînte". Imaginaţia este deci eliberată provizoriu: de îndată ce atingem ceva, naratorul se grăbeşte întîmplător să refacă nodul. Aici, încă de la prima frază, orice catehism este abandonat şi se face primul nod: rivalitatea dintre mezin şi fratele cel mare corespunde problemelor de familie ale micului Michel[1]. Este atît de clar (dar şi atît de puţin pertinent aici, pentru că problema rivalităţii va dispărea practic din urmarea textului) că, la adăpostul acestui truism, naratorul poate da drumul semnificatului pentru a se apuca de treabă cu semnificantul. Cuvîntul „bestie" este ales ca o primă derivare în cadrul acestui paralelism familial Isaac/Leiris: adultul narator face un joc de cuvinte cam tras de păr (sau de blană) pe ideea de „bestie mare": măştii istorice şi reale a lui Iacob sub formă de bestie îi corespunde masca lingvistică, de fapt o metaforă transformată în clişeu, „bestie mare". Analogia Michel-Iacob este, deci, „dovedită" prin acest nou nod realizat graţie semnificantului. Orice nod permite o nouă derivă: se abandonează atunci analogia dintre cele două familii pentru a urmări „bestia" într-o altă direcţie, respectiv analogia celor două episoade biblice. Punerea în funcţiune a maşinăriei a fost lentă: iat-o acum în viteză de croazieră, înaintînd ferm, realizînd cascade de asociaţii de idei „cu sertare", cu încercări, greşeli, noduri făcute pe diverse planuri în acelaşi timp. „Bestia" (în fr.: „bête") este evident *Bet*leemul; de unde şi un mic inventar al istoriei, pentru a descoperi cu ce să se împletească, să se justifice. Hanul care o refuză pe Fecioară: se face la întîmplare referirea la jocul Oye evocat anterior, referitor la Babel (p. 57). Pentru a mă amuza, am refăcut parcursul:

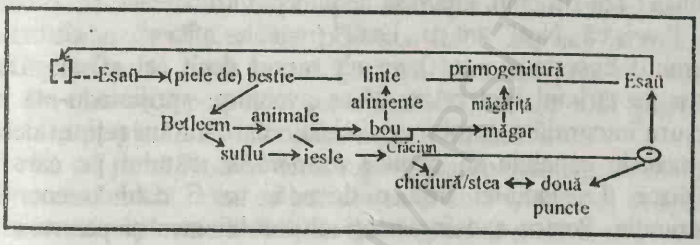
---

[1] În legătură cu raporturile dintre „fratele duşman" şi „fratele prieten", vezi *l'Age d'homme*, col. „Folio", 1973, pp. 114-123 şi, mai ales, p. 117: „pe acest frate mai mare l-am urît dintotdeauna pe ascuns din pricina forţei sale mai întîi, iar acum, din cauza vulgarităţii sale. Pentru mine, el este întruchiparea *filistinului* [...]." Cei doi fraţi reflectă, fără îndoială, cele două aspecte ale relaţiei cu tatăl, rivalul zdrobitor şi bestial, pe care îl urîm, şi băiatul cel mare protector şi cu iniţiativă, pe care-l admirăm. În „Alfabet", problema rivalităţii cu fratele mai mare apare în evocarea lui „Caïn" (pp. 54-55); iar filistinii, în cadrul împletirii biblice, sînt evocaţi la p. 63.



Această împletire întîmplătoare nu duce nicăieri, este o fundătură. Ca să spun drept, mai există şi alte legături la fel de arbitrare, dar care se vor dovedi productive: în ce constă diferenţa? Oare se datorează numărului seriilor puse în joc, cascadelor de sertare care împiedică orice pertinenţă? Faptului că nu se ajunge aici la un fel de întoarcere la punctul de plecare? Unei alte logici? Asemeni lui Leiris, să nu insistăm deocamdată, căci şi el mai abandonează, luînd-o de la capăt într-o direcţie mai fructuoasă şi mai evidentă, a cărei explorare a fost amînată. Refuzată la han (precum Leiris), Fecioara merge în iesle, printre animale, şi este Crăciunul: o adevărată mină, un bun filon. Avem tot timpul. O glosă (în cratilism secundar) despre Betleem (bestia care gîfîie; în fr.: *bête-haleine*) şi care duce, prin intermediul ieslei, la Crăciun; o glosă (în cratilism primar) despre trema din cuvîntul Noël (Crăciun) presupus „aduna" ceea ce evocă acest cuvînt (chiciură, stea). După ce acest subiect se explorează de voie, se vor căuta în toate materialele mijloace de întoarcere *pe un alt parcurs* la Esaü: se va tatona, lăsînd pentru la urmă ce e mai bun. Bestii (animale) = bou+măgar. Bou? Se mănîncă, precum lintea. Carne de vită şi linte, absurd. Drept care ideea este îndepărtată cu pudoare (şi cochetărie). Acest potir rămîne undeva departe. Măgarul este mai bun: are o spinare zdravănă, ca şi copiii, cărora li se va încredinţa răspunderea unui joc de cuvinte, chiar mai puţin rău decît celelalte: măgar, măgăriţă, primogenitură (*aînesse*), ca în Esaü. Q.E.D. Şi proba se face din nou: Esaü are *tocmai* o tremă,

ca Noël. Operațiunea pică numai bine. Naratorul este foarte încîntat să revină zîmbind și să cadă în picioare (adică, de la ceea ce era în realitate punctul de plecare implicit), după care încurcă tot: îl face pe bietul Esaü „uzurpator", noi credeam că este Iacob (de altfel, Iacob înseamnă înșelător). Lapsus, revanșă? Nu mai contează. Pentru cel mic, cel mare este esaürpatorul. Se închide bucla chiar mai bine decît în jocul Oye:



Ce înseamnă, de fapt, această acrobație? Exercițiul este inegal convingător, uneori laborios, alteori doar plăcut. Este hazardul acestor jocuri în care adultul se preface că e copil, creează „cuvinte" și se joacă nu de-a maimuța savantă, ci de-a maimuța naivă. Cine vrea să facă pe îngerul ajunge să fie animal; din fericire, în Betleem, animalele sînt iubite. Acest lucru duce cu gîndul la un exercițiu de genul celor făcute de Roussel sau la un joc „dintr-una într-alta": a lega două cuvinte a căror legătură nu este evidentă într-o intrigă „cu sertare", a face două povești să intre una într-alta. De la justificare la joc, nimic. Numai prima frază enunța raportul care ar fi putut exista între povestea lui Esaü și cea a copilului. De atunci încolo, naratorul a făcut înadins pentru a sublinia cît de gratuit era acest demers, lăsîndu-se, de altfel, pradă jocurilor sale. Care este *cîștigul*? Sigur că acest joc duce la descoperirea și la prelungirea, cu o verigă, a lanțului cuvintelor biblice cu tremă. Dar, care este pertinența investigării amintirilor din copilărie înscrise pe fișa de pornire?

Nimeni nu va face o asociere de idei gratuită și nici nu se va juca cu cuvintele „doar de dragul rîsului". Contrar aparențelor și a ceea ce credea fără îndoială Leiris, în spatele absurdității

afişate trebuie să existe o pertinenţă secretă. Leiris face, la urma urmei, acest efort de asocieri, care devine demers al visului, *pentru* a reîntîlni amintirea din copilărie „Esaü=bahut (sipet)". Ceea ce „călăuzeşte" jocul absurd este tocmai amintirea notată pe fişă (sau la ceea ce trimite ea, în cazul în care este vorba de o amintire filtrată). Cu metoda pe care o foloseşte Leiris, derivaţiile care pornesc de la „Esaü" ar fi putut duce oriunde: de ce s-a ajuns la „Noël" nu este prea clar dacă dăm deoparte intriga biblică? Tot zîmbind, uităm să ne punem întrebarea.

Precis că „Noël" are cu „Esaü" (mai ales atîta vreme cît bahut (scrinul) lipseşte din text) un alt raport decît cel afişat. Aici, intru pe tărîmul ipotezelor. M-aş aventura, sprijinindu-mă pe lectura integrală a autobiografiei, din care nu am reţinut decît elementele capabile să explice *ansamblul* textului pe care îl analizez. Lipsindu-mi însă o dovadă, va fi doar o enormă prezumţie. Pentru a o împărtăşi cititorului meu şi pentru a o dezlega de farmece, voi fi obligat să anticipez urmarea textului, stricînd magia suspansului şi a amînării. Mi-am pus mai întîi două întrebări: ce este Crăciunul? Ce legătură este între Esaü şi sipet? Şi apoi, o a treia: ce rol joacă Noël (Crăciunul) în aceste raporturi?

Crăciunul este misterul originii. Leiris a analizat în *l'Age d'homme* acest tip de cămin sau de complex de enigme care este Crăciunul pentru copii: misterul jucăriilor, al naşterii, al sexualităţii. Primul mister: cum pot jucăriile să încapă pe un horn atît de îngust? Enigma va fi rezolvată cînd copilul va afla că părinţii l-au înşelat: el va deveni atunci un „iniţiat", precum oamenii mari. Leiris găseşte o apropiere între această enigmă şi cea a naşterii, în cazul căreia părinţii mint la rel sau tac pînă ce adevărul este descoperit. Aceste două lucruri sînt cu atît mai legate cu cît problema trecerii printr-un loc atît de strîmt se va regăsi şi în explicarea naşterii, iar Crăciunul este evident sărbătoarea Naşterii Domnului[1].

Oare ce trăsătură comună există între povestea lui Esaü şi întîmplarea cu sipetul, în afară de tremă? În ambele cazuri, există *o*

[1] Vezi *l'Age d'homme*, pp. 35-36, p. 67, 84, 134. Pentru interpretarea legăturilor de idei în jurul „Crăciunului", vezi *Lire Leiris*, capitolul I.

eroare asupra identităţii. Cine citeşte cu atenţie înlănţuirea paragrafelor 3 şi 4 constată că eroarea asupra sipetului este un ecou al erorii asupra gradului real de rudenie cu sora sa. Trăsătura comună este atunci mai precisă: *eroare provocată în mod voluntar în privinţa identităţii copilului mai mare (băiat sau fată) într-o familie*. Structura familială este falsă: în povestea biblică, mezinul îţi înşală tatăl dîndu-se drept copilul cel mare; la Leiris, părinţii îl înşală pe mezin (şi pe ceilalţi doi băieţi) dînd-o pe verişoară drept sora mai mare. Voi reveni asupra „romanului familial". Nici povestea lui Esaü, nici întîmplarea cu sipetul nu se reduc la o singură trăsătură: dar prin intermed ul ei, ele comunică pe planul semnificatului, tot aşa cum îşi găsesc ecoul şi pe planul semnificantului, prin hiatusul a-u.

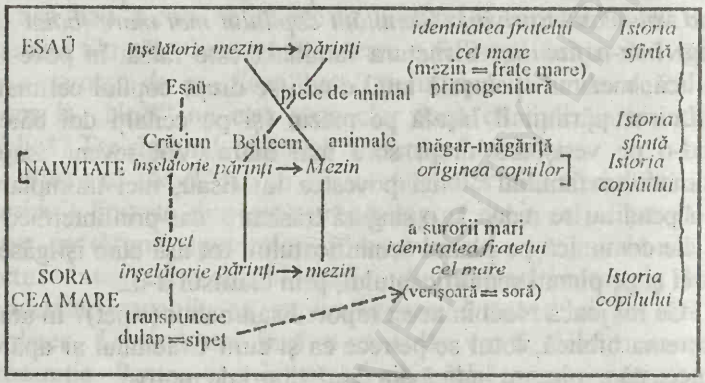
Ce rol joacă Noël în acest raport Esaü/bahut (sipet)? În afară de trema biblică, totul se petrece ca şi cum Crăciunul ar apărea în această explorare ludică din două tipuri de motive:

– Povestea Crăciunului, nu aşa cum apare ea aici în intriga jocurilor de cuvinte, ci aşa cum există în imaginaţia copilului (şi aşa cum rămîne ea în memoria adultului autobiograf), ar putea realiza o modulaţie (o transformare) care să-i permită trecerea de la „Esaü" la conţinutul sipetului. Pe de altă parte, Noël este în acelaşi timp istorie biblică (precum Esaü) şi experienţa personală a copilului (precum sipetul). Pe de altă parte, Crăciunul foloseşte la efectuarea unei transformări esenţiale, pentru a trece de la un roman familial la altul: inversarea rolului mezinului şi al părinţilor (de la mezinul care înşală la mezinul înşelat). Alte elemente ale textului, explicite de astă dată, au funcţii similare, ca jocul âne-*ânesse*-aînesse (măgar-măgăriţă-primogenitură) în care trecerea de la masculin la feminin, subliniată de altfel, marchează trecerea de la fratele mai mare la sora mai mare, fără îndoială trecerea de la o relaţie de rivalitate la una de dorinţă.

– Trimiţînd la misterele originii şi sexualităţii, Noël este mult mai aproape decît Esaü de problemele legate de sipet şi de dulap, adică de soră, probleme pe care le voi evoca ulterior.

Această pertinenţă secretă a lui Noël este ascunsă în spatele jocurilor umoristice asupra semnificantului şi de ignoranţa în care se află cititorul referitor la ceea ce, în raport cu Noël, este pertinent (sipetul). Poate că lucrurile ar ieşi mai bine în evidenţă.

dacă aș înlocui schema circulară care reprezintă jocurile semnificantului cu o schemă mai completă, urmărind pînă unde ajunge sipetul cu transformările semnificatului (subliniat):



Dar această schemă nu lasă să se întrevadă legăturile dintre Crăciun (misterul jucăriilor, al nașterii și al sexualității) și problema identității surorii sale. Ca dovadă a acestor legături, voi mai cita un pasaj din *la Règle du jeu*, în care această rețea de asociații iese mai explicit la suprafață. Leiris povestește cum fratele său i-a luat-o înainte în explorarea „marilor mistere" :

> Cu mult înaintea mea, el a știut de exemplu că Moș Crăciun nu este decît un rod al imaginației, dar s-a dovedit suficient de avizat pentru a nu împărtăși nimănui această descoperire [...]; pe o cale care mi-a rămas străină, a reușit totodată să pătrundă într-o mică taină de familie și a descoperit, fără să sufle o vorbă și de astă dată, că persoana pe care noi o tratam drept „soră" – ca să se înțeleagă de la sine că avea aceleași drepturi ca noi la afecțiunea părinților noștri – nu era în realitate decît o verișoară primară, crescută împreună cu noi; în sfîrșit, s-a lămurit mult mai repede decît mine și asupra unei enigme sexuale, fiind în posesia acelor date primare care constau în faptul că știa că noul născut s-a format în burta mamei și de aceea avem cu toții buric (*Fourbis*, pp. 101-102).

Trei mistere: jucăriile de Crăciun, sora-verișoara, sexualitatea. Această trecere servește ca introducere povestirii primelor desco-

periri sexuale ale adolescentului: prima dată cînd vede un sex feminin și descoperirea plăcerii. „Să *vezi* așa ceva, să *faci* așa ceva, iată ce este cu adevărat important" (*Fourbis*, p. 104). Textul nostru le dezvăluie în aceeași ordine: Crăciunul, sora-verișoară, – apoi „sipetul" surorii. Se poate oare deduce un paralelism între primii doi termeni și o analogie la nivelul celui de-al treilea? Ar fi foarte hazardat, doar dacă nu apar și alte indicii care să îl facă plauzibil. Ipoteze. Deocamdată, îmi retrag convingerea că apariția Crăciunului în acest text este întîmplătoare sau că ar fi un joc prea gratuit. Umorul poate fi o formă, între altele, de negare, iar deriva cea mai absurdă are totodată șansa să fie lucrul cel mai pertinent.

Trema.

Voi reveni, cu un al doilea paragraf, la nivelul aparent al textului. În momentul în care se juca la suprafață de-a împletitul textului, pentru a-l introduce pe Esaü în lanțul biblic de treme, naratorul a avut și ideea să găsească o cale pentru a ajunge la o amintire din copilărie. Acest drum și l-a croit fără să-și dea prea bine seama, învîrtindu-se în jurul Crăciunului; aparent, cîștigul primului paragraf se reduce la deplasarea centrului de atenție de la Esaü la trema sa. Pentru a aborda amintirea din copilărie, care ar fi o folosire a lui Esaü doar pentru tremă, nu și pentru povestirea în sine, va fi, deci, de ajuns, printr-o deplasare dezinvoltă, să se treacă de la o evocare a tremei din Noël la cea din Esaü. În plan logic, acest paragraf de tranziție este dublu dezinvolt:

– Glosa cratilică primară pe trema din Noël este reprezentată în mod umoristic, cu accent pe problema dualității: în reprezentările legate de Crăciun (gheață, stea), nici un element dublu nu justifică „asemănarea" tremei. Leiris propune atunci raționalizări burlești, în paranteze de umor sec, care mimează logica infantilă. Dar nu există nici o justificare de ce ar trebui insistat atît pe imaginea acestor „două puncte" înghețate și „săgetate"? Aceste „două puncte" nu au oare *alte raporturi* cu amintirea? Raporturi al căror joc umoristic ar permite să manifeste existența lor, renunțînd totodată să o aprofundîndeze și mai tare?

– Trecerea de la trema din Noël la cea din Esaü este prezentată discret („dacă aceea a Crăciunului..., este ca şi..."): este mai degrabă o diferenţă decît o opoziţie. Cititorul care nu se lasă vrăjit de umor va remarca pur şi simplu că nu există un raport între cele două treme, în afara ideii de fineţe sau de delicateţe, şi a faptului că ambele trimit la anumite reprezentări.

Jocurile de împletire sînt, deci, la fel făcute şi în egală măsură arbitrare ca şi în alte fragmente, cum ar fi cel al „hamsa-ului". Dacă împletirea funcţionează atît de vioi, în vreme ce în alte cazuri se opreşte descurajată în faţa unei evidenţe a arbitrarului, este pentru că, aici, ea acoperă o logică subterană care are propria sa coerenţă.

Iată-ne deci ajunşi, fără a înţelege prea bine de ce, la trema lui Esaü, fără încărcătura biblică şi prezentat ca „piesa cea mai delicată a unei mecanici de precizie" (?), formulă deocamdată încă misterioasă. În materie de explicaţii, Leiris ajunge la începutul celui de-al treilea paragraf să abordeze amintirile din copilărie. „Numele ebraic (trema) din Esaü a fost inextricabil legat „de două mobile pe care le avea sora mea". Această nadă te pune pe gînduri. Oare este din pricina exprimării prescurtate (ne-am fi aşteptat mai degrabă ca acest nume să fie amestecat cu *numele* mobilelor)? Sau pentru că principala mobilă pe care o posedăm este trupul nostru? Corpul este, de altfel, şi o admirabilă „mecanică de precize[1]". Pentru ca raportul mobilă/soră să nu fie un simplu raport juridic de proprietate, ci unul simbolic de identitate, ar fi suficient, să-mi fie sugerat, văzînd povestirea abia începută imediat întreruptă printr-o digresiune asupra „proprietăţii" mobilelor.

De altfel, restul nu are nici o importanţă.

O digresiune, deci, fără importanţă. La ce bun să o mai facă? Recunoaştem aici, sub formele cele mai clasice, negaţiile de care se înconjoară, în discursul celui care analizează, revelaţiile capitale: acest lucru nu se poate spune decît dacă pertinenţa şi

[1] În capitolul „Persefona", diafragma gramofonului este şi „piesa cea mai delicată" a mecanismului (*Bujores*, p. 92). Cele două gramofoane, cel al tatălui şi cel al fiului, curiozitatea pentru felul cum funcţionează, compararea lor, toate acestea, fără îndoială, îşi găsesc ecoul în problema trupului.

importanţa sînt negate. Rezistenţa şi dorinţa de protecţie se exprimă printr-un potop de „asta nu interesează, n-are nici o legătură etc.". Aici:

> Această soră, *de fapt*, [...]. Aceasta, *de altfel, nu are nici o importanţă* faţă de ceea ce îmi propun să povestesc; tot aşa, dacă e să adaug, *doar ca să nu se uite*, [...].
> *Tot aşa de adevărat este că* [...].

Aceste proteste de non-pertinenţă surprind şi mai tare cititorul, pentru că vin de la un narator care îşi petrece tot timpul sărind de la cocoş (sau bou), pînă la măgar, ceea ce nu pare deloc încîntător. Dar cum textul este scris invers, iar cititorul nu ştie povestea cu sipetul, el nu va putea vedea la prima lectură în ce constă pertinenţa pe care o bănuieşte.

Aici se află un secret de familie pe care ne-am putea mira că Leiris nu l-a revelat cititorilor săi încă din *l'Age d'homme* unde, totuşi, „sora cea mare" juca un rol important[1]. Totul se petrece ca şi cum Leiris ar *repeta* comportamenul părinţilor săi, păstrînd la rîndul său un timp taina, înainte de a o dezvălui. Aflăm deci în zece rînduri că „sora" este în realitate într-un echilibru fragil, din toate punctele de vedere, referitor la distincţiile care structurează familia, şi că poziţia sa a fost trăită ca un mister. Verişoară deghizată de părinţi în soră, ea n-a cîştigat dreptul la afecţiunea fraternă decît pierzînd dreptul de a mai fi obiectul dorinţei; adolescentul care descoperă secretul a trăit precis o stupoare retrospectivă, văzînd cum se deplasează limita interdicţiilor. Căci această „soră mai mare" cu treisprezece ani a fost în întreaga lui copilărie un fel de „mamă mai tînără", aşa cum arată analizele din *l'Age d'homme*. Categoric, aici este un „tip special de rudenie". Trema nu are cum să semnalizeze acest echilibru fragil care a exacerbat doar raporturile interdicţiei şi ale dorinţei.

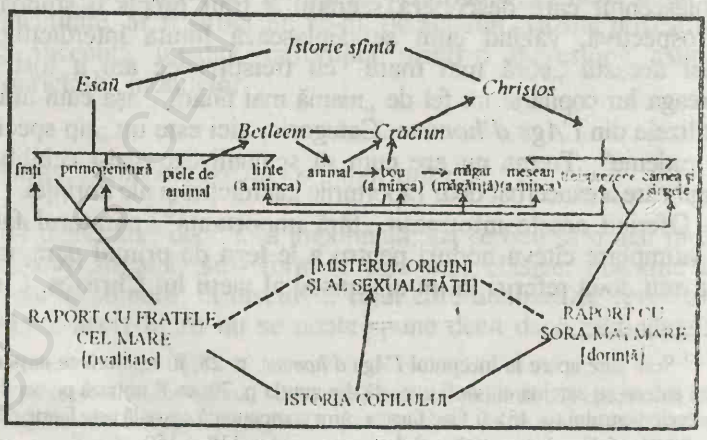
Oferind aceste informaţii „fără importanţă", naratorul face la întîmplare cîteva noduri pentru a le lega de primul paragraf: una sau două referiri la un alt episod al vieţii lui Christos. Cina

---

[1] Soră care apare la începutul *l'Age d'homme*, p. 28, în legătură cu naşterea fiicei sale şi cu sarcina ei, va fi evocată din nou la p. 79; ea îl iniţiază pe copil în misterele teatrului (p. 45), îi face farse a căror componentă sexuală este foarte clară (pp. 80-81; cf. *Fourbis*, p. 103); cf. de asemenea şi p. 118 şi 150.

cea de taină (aluzie la „acesta este *trupul* meu, acesta este *sîngele* meu", glosă cam forțată, pornind de la cifra treisprezece) și o aluzie la cuvîntul „primogenitură". Această împletire realizată aici într-un mod ludic este similară cu codarea care se face pe ascuns în vis, cu singura diferență totuși că aici jocul constă în alegerea tuturor elementelor cifrului într-un același corpus (istoria sfîntă), acrobații destul de rare în vise. Reconstitui printr-o schemă (vezi p. 305) grila acestor „cuvinte încrucișate" autobiografice.

Pentru a păstra o anumită lizibilitate a schemei, am omis ceea ce se referă la tremă, sipet și înșelătorie. Vom face deci o legătură mentală între această schemă și cea precedentă (vezi p. 338). Ea scoate în evidență caracterul central al piesei lipsă (problemă a originii și a sexualității) și existența conflictului oedipian transferat de la părinți la frații mai mari. Nu mi-am propus să subliniez o descoperire atît de banală, ci să scot în relief jocul scriiturii, partea de sus a schemei corespunzînd conținutului aparent al viselor, iar partea de jos, conținutului lor latent și a ceea ce călăuzește pe ascuns deriva aparent ludică a scriiturii. Spre deosebire de vis, „latentul" nu este aici decît în parte latent (elementele dintre paranteze), și în parte patent, dar negat, deplasat și paralizat de acest joc de du-te-vino între timiditatea descifrată și reîncifrarea ludică și instantanee. Astfel, problema „surorii" este enunțată clar, dar plasată într-un fel de evidență derizorie și într-o digresiune de negare, amestecată cu jocuri de reîncifrare aparent foarte puțin serioase.



În favoarea digresiunilor și a amînărilor, sub pretextul jocurilor verbale sau al preciziilor strict anecdotice, Leiris a cumulat tot ceea ce ar fi, într-o perspectivă analitică, materialul de asociații de la care ar fi posibilă interpretarea amintirilor din copilărie. Dar acest material n-a putut fi eliberat decît cu condiția de a nu fi propriu-zis folosit pentru o interpretare, în favoarea unei mișcări de revenire asupra amintirilor din copilărie, care au fost ținute pînă atunci în rezervă și al căror enunț este destinat să închidă textul. În felul acesta, adevărul este în același timp explorat și paralizat.

Sipetul.

În sfîrșit, povestirea amintirilor din copilărie; ea se face extrem de meticulos. Naratorul își schimbă complet comportamentul. El renunță la asocierile libere și la jocurile de cuvinte; redevenit serios, el se concentrează asupra amintirilor. De astă dată, este vorba de a reda, fără trucaje și înfloriturі, punctul de vedere al copilului. Naratorul va încerca să urmeze și să reconstituie toate mecanismele care l-au determinat pe copil să comită o „greșeală" cratiliană, în realitate similară cu jocurile adultului, cu mai puțin umor și mai multă poezie. Pentru a înțelege jocul cratilian al copilului, el va explora în amănunt contextul pe care îl califică drept „percepții direct senzoriale", adică tot ceea ce este legat de obiectul litigios. Atunci cînd este vorba despre o amintire-filtru, acest context are șanse să fie chiar mai important decît „textul" erorii din prim plan.

Rezum mai întîi mecanismul erorii: „Esaü" amintește de „bahut (sipet)" (identitatea semnificantului fonic „a-u", hiatus); „sipet" desemnează în mod global pentru copil mobilele greoaie ale surorii mai mari, atît sipetul (cu ușă plină), cît și dulapul (ușă cu oglinzi); și chiar mai degrabă dulapul, pentru că

scîrţîitul uşii şi strălucirea albă a oglinzii *seamănă* hiatusului „a-u". Deci avem de-a face cu un cuvînt de copil bazat pe cratilismul primar: dacă semnificantul se deplasează, el o face pentru a se asocia semnificatului care îi „seamănă". În cursul analizei, elementele care păreau cele mai importante la început, Esaü şi trema, se estompează. Trema este atent legată de hiatus într-o paranteză. În ceea ce priveşte legătura între Esaü şi sipet, ea nu funcţionează decît la nivelul semnificantului, fără să se fi stabilit nici o legătură pe planul semnificatului (fără îndoială, ideea surorii mai mari a fost suficient exploatată anterior). Esaü, de altfel, dispare de la cea de-a doua jumătate a paragrafului şi totul se termină cu dorinţa nostalgică a unui univers împăcat, în care cuvintele seamănă cu lucrurile. Povestirea din copilărie a respectat regulile, naratorul luînd la sfîrşit cuvîntul din nou pentru a spune care este morala. Totul este clar, totul este închis.

Într-o perspectivă analitică însă, din contră, totul este deschis şi confuz. Dacă naratorul avea interes să-şi încheie textul printr-o povestire de amintiri prezentată ca o interpretare aparent logică (accentul fiind pus pe dorinţa cratilică), cititorul simte, dacă vrea să înţeleagă, că trebuie, pe de-o parte, să ia textul în ordine inversă, pornind de la al patrulea paragraf, pentru a urca din nou în amonte către textul asociaţiilor de idei (lucru pe care l-am început în analizele precedente) şi, pe de altă parte, să-şi deplaseze atenţia, în însuşi textul amintirilor din copilărie, de la problema erorii la ceea ce o înconjoară. Transferurile şi alunecările lingvistice şi imaginare ale copilului (şi ale naratorului) s-ar putea să nu fie doar cele la care se referă în text. Această analiză aparent minuţioasă între raporturile sipetului cu dulapul sună ca un fel de mesaj codat. Eu nu voi încerca descifrarea sa, pentru că nu aş putea emite decît ipoteze şi, de fapt, nu s-ar ajunge la un singur element, ci s-ar deschide noi reţele. Taina este vană, lipsită de sens şi vine din toate direcţiile. Mă voi mulţumi, deci, doar să divaghez puţin, pe riscul meu.

Eroarea identităţii mobilelor pare a face trimitere la eroarea identităţii asupra surorii, care, la rîndul său, pune în discuţie problema interdicţiei şi a dorinţei: soră-mamă sau verişoară?

Mobilele surorii par a face trimitere la trupul ei. *Mundus muliebris*. Mobile pline cu haine, mobile cu oglinzi. Una are uşa plină, cealaltă este spartă de o oglindă. O sclipire albă cînd se deschide. Ce a *văzut* copilul? Dacă textul este o amintire-filtru, ar trebui să fie de ajuns să deplasăm puţin lucrurile, ca să iasă la iveală cealaltă amintire. Adesea, ceea ce au în comun cele două amintiri nu este ascuns, ci se află în poziţie minoră. Fără îndoială confuzia asupra numelor mobilei, socotită ca esenţială, nu este decît un element în avans în care s-a refugiat, cifrată, celaltă amintire. Numai Leiris poate îndepărta filtrul. Oare nu cumva dă un indiciu cînd, la sfîrşit, se hazardează introducînd această propoziţie stranie: „surorile, *dacă aşa ceva ar fi*". Nostalgia unui univers cratilic în care lucrurile ar semăna cu numele lor este poate cifrul unei alte nostalgii a unui univers în care am putea iubi pe cine am vrea. Aluzia la Paradisul pierdut (care intră evident în cadrul împletirii biblice) ajută cititorul să regăsească drumul, cu condiţia să facă acea alunecare de accent care este indispensabilă. Arbitrarul semnului şi interdicţia incestului se reunesc: mereu o despărţire, o falie, care separă dorinţa de obiectul său. Trema, sclipirea ivită dintr-o oglindă, o spun în felul lor.

Bufetul.

După ce a descris şi a raţionalizat experienţa pe care copilul a avut-o din legătura Esaü-sipet, naratorul îşi va lua o ultimă precauţie pentru a încurca pistele: adaugă încă una. Cel de-al cincilea paragraf prezintă, într-adevăr, un nou raţionament care nu mai are legătură cu imaginarul copilului. Adultul se apucă să facă poezie pe cont propriu: umorul cedează acum locul unui fel de fantasmă barocă. Esaü, mobilier pentru că este sipet, eclesiastic pentru că e biblic va deveni mobilier eclesiastic, adică, de ce nu, *bufet*. Ultima codare a visului. Una mai poetică decît „carne de vită şi linte", bufetul de orgă ar putea, într-un vis, să joace rolul detaliului absurd sau inimaginabil, fără

legătură aparentă cu amintirea pe care o exprimă, şi care nu va putea fi descifrat decît pe calea asociaţiilor de idei, tocmai cele pe care le-am urmărit pas cu pas de-a lungul a patru paragrafe. Dar acest bufet are, mai mult ca detaliul visului, avantajul că este coerent, grațios. El îi va servi lui Leiris ca tranziţie pentru a-şi continua înlănţuirea biblică spre Bobotează şi rest; iar mie, pornind de la aceste quiproquo-uri şi alunecări de mobile şi amintiri, ca punct culminant.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITARĂ

3. Istoria

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

AUTOBIOGRAFIE ŞI ISTORIE LITERARĂ

A lua ca obiect de studiu un gen viu şi contemporan înseamnă a-l plasa într-o situaţie ambiguă care este, simultan, o resursă şi o limită. Alegerea obiectului nu este inocentă: în măsura în care genurile sînt instituţii sociale, a izola un gen pentru a-l constitui în obiect de cunoaştere, aceasta poate fi un mod de a colabora atît la instituirea, cît şi la facerea unei opere ştiinţifice.

Genurile literare nu sînt fiinţe în sine: ele constituie, în fiecare epocă, un fel de cod implicit prin intermediul şi graţie căruia operele trecutului şi operele noi pot fi receptate şi clasate de către cititori. Aceasta se întîmplă prin raportare la modele, la „orizonturi de aşteptare", la o întreagă geografie variabilă prin care textele literare sînt *produse*, apoi *receptate*, satisfac această aşteptare sau o transgresează şi o forţează să se reînnoiască[1]. Precum şi alte instituţii sociale, sistemul genurilor este guvernat de o forţă de inerţie (care tinde să asigure o continuitate facilitînd comunicarea), şi de o forţă de schimbare (o literatură nefiind vie decît în măsura în care ea transformă aşteptarea cititorilor. Sistemul genurilor este legat de alte instituţii: sistemul şcolar, care contribuie la menţinerea unei permanenţe, făcînd să funcţioneze problematicile care nu mai sînt vii, critica de întîmpinare a jurnalelor şi revistelor, în care se exprimă în mod spontan aşteptările actuale, şi industria editării, care exploatează şi, eventual, deviază aceste aşteptări prin jocul „colecţiilor".

---

[1] Despre aceste probleme, a se vedea studiile lui Hans Robert Jauss, în perspectiva din care se desfăşoară prezentul examen critic: „Littérature médiévale et theorie des genres", *Poétique*, 1970, nr. 1, şi „Literary History as a Challenge to Literary Theory", *New Literary History*, toamnă 1971, vol. II, nr. 1.

Studiul universitar al genurilor, oricît de ştiinţific s-ar dori, participă, şi el, la instituire: el contribuie adesea la construirea sau consolidarea a ceea ce pretinde că analizează sau descrie. Raţionalizează şi sistematizează, pentru a fonda în drept şi cu demnitate genul studiat. Aceasta se observă în cazul literaturii critice despre genuri precum banda desenată[1], science-fiction sau romanul poliţist, unde fenomenul este mai vizibil, pentru că, în loc să se pună problema limitelor interioare literaturii, el pune în evidenţă fluctuaţiile înseşi ale frontierelor literaturii. Memorii şi autobiografie au avut, în mod egal, un statut exterior literaturii, integrîndu-se mai mult sau mai puţin în perimetrul ei. Studiile critice despre gen contribuie la schimbarea de statut şi la „promovarea" sa. Legată de gen ca instituţie, literatura critică despre autobigrafie este supusă, în acelaşi timp, în măsura în care genul este istoric, condiţiilor unei întregi „operaţii istorice", pentru a folosi limbajul lui Michel de Certeau[2]. Istoria nu se scrie dintr-un loc atemporal, ci într-un prezent, iar acesta se manifestă exact atunci cînd îl uităm. Cu un oarecare recul, textul istoric astfel produs devine el însuşi un document datat, care reflectă efortul unei epoci de a structura universul său. Situaţia m-a frapat citind un studiu din secolul al XIX-lea despre genul Memoriilor, *Les Mémoires et l'Histoire en France* (1863), de Ch. Caboche[3]. La un secol distanţă, erorile de metodă şi presupoziţiile lor devin prea evidente: dar surpriza mea a fost de a vedea că aceste presupoziţii erau analoge acelora pe care se întemeiază cea mai mare parte a criticii despre autobiografie. Este aşadar posibil ca noi să comitem acelaşi gen de erori, şi să fim, în legătură cu această problemă, discipolii lui Caboche. Voi încerca să arăt prin cîteva exemple.

---

[1] Pentru un studiu al modului în care critica universitară contribuie, în acelaşi timp cu alţi factori, la canonizarea unui gen, vezi Luc Boltanski, „La Constitution du champ de la bande dessinée", *Actes de la recherche en sciences sociales*, ianuarie 1975, nr. 1.

[2] Michel de Certeau, „L'Operation historique", în *Faire de l'histoire*, sub direcţia lui J. Le Goff şi P. Nora, ed. Gallimard, 1974, vol. I, pp. 3-41.

[3] Charles Caboche, *Les Mémoires et l'Histoire en France*, Paris, ed. Charpentier, 1863, 2 vol. Primul volum cuprinde o „Introducere" (pp. 1-101) care elaborează o teorie a genului.

Totul se petrece, în consecință, ca și cum funcția instituțională a literaturii critice despre genuri ar face dificilă gîndirea istoriei. Decupajul obiectului, căutarea invariantelor, dorința normativă și teoretică, fără a socoti fixația afectivă asupra obiectului studiat, o fac să împingă în planul secund și să examineze într-o perspectivă prost centrată tot ceea ce ține de istorie: relativitatea și variabilitatea. Aici, de altminteri, ea întîlnește problemele generale ale istoriei literare din ziua de azi, care continuă, sub diferite forme (credința în existența „faptelor" dinspre latura practică sau a „tipurilor" dinspre latura teoretică), să procedeze ca și cum exista un loc atemporal unde cunoașterea absolută ar fi posibilă și ca și cum istoria era un fenomen de suprafață care se derula pe un fond permanent. Aceasta va fi pentru mine ocazia de a medita la ceea ce trebuia să fie istoria literară, înțeleasă în sensul strict, adică studiul evoluției literaturii ca sistem[1].

Scopul acestui studiu este, în consecință, dublu: de a arăta cum funcționează genul ca instituție, analizînd presupozițiile literaturii critice, și de a reflecta asupra căilor care se deschid unei noi istorii literare.

ILUZIILE DE PERSPECTIVĂ

Dorința de permanență care este în centrul ideii de „gen" poate antrena două iluzii de optică, aparent contradictorii, dar care sînt, de fapt, variantele aceleiași erori.

Prima este *iluzia eternității*. Autobiografia a existat întotdeauna, chiar dacă în grade și sub forme diverse. Se va putea așadar scrie istoria sa începînd din Antichitate și pînă în zilele noastre, se va putea trasa evoluția sa, progresele, cotiturile sale, pînă la împlinirile sale moderne. Acelora care declară că autobiografia este un gen esențial modern, le putem găsi o mie de exemple pentru a ne împotrivi. Desigur este o problemă de vocabular.

[1] În legătură cu această definiție strictă a istoriei literare, vezi G. Genette, „Poétique et histoire", *Figures III*, 1973, pp. 13-20, și T. Todorov, articolul „Histoire de la littérature", în *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* al lui O. Ducrot și T. Todorov, ed. du Seuil, 1972, pp. 188-192.

dar cînd îl examinăm cu atenţie, observăm că el ascunde o problemă de fond[1].

Această iluzie este foarte naturală: ea corespunde operaţiei istorice celei mai spontane, care ne face să redistribuim neîntrerupt elementele trecutului în funcţie de categoriile noastre actuale. Anacronismul constă aici în a lua o trăsătură, pertinentă azi în sistemul nostru de definire a genurilor (discursul la persoana întîi asociat unei forme oarecare de angajament personal), şi în a crede că această trăsătură a avut întotdeauna acelaşi fel de pertinenţă, cu alte cuvinte, că sistemul de opoziţie este inerent trăsăturii, în timp ce el este doar istoric şi datat. Ceea ce ar reveni, în terminologia lui J. Tînianov, prin confundarea formei şi funcţiei[2].

Atitudinea anacronică este acceptabilă cînd ne situăm în registrul interpretării; dialogul nostru cu trecutul nu ar fi cîtuşi de puţin posibil fără abundenţa de distorsiuni pe care le prilejuieşte distanţa între codul de emisie şi codul de receptare. De aceea, se întîmplă adesea ca operele să-şi schimbe „genul", traversînd, în cursul istoriei, diferite sisteme de aşteptare: o trăsătură secundară a operei îşi atribuie funcţia dominantă. În cazul autobiografiei, eroarea este mai tentantă, avînd în vedere că, în sistemul nostru, utilizarea discursului la persoana întîi, potrivit pactului autobiografic, are funcţia de a crea iluzia unei comunicări, de la unul la altul. Din simplul fapt că se adresează în mod direct cititorilor şi că *noi* sîntem acum cititorii săi, autobiograful de acum două secole ne poate da impresia că aboleşte timpul. În măsura în care se emitea într-un cod care nu

[1] T. Todorov are dreptate să sublinieze că nu trebuie să se confunde genurile cu numele genurilor (*Dictionnaire...*, p. 193), şi că un studiu despre viaţa numelor de genuri ţine de semantica istorică (*ibid.*, p. 189). Dar, chiar dacă nu poate să se substituie „istoriei literare", un asemenea studiu trebuie inevitabil să i se integreze, în măsura în care nu ne este deloc indiferentă cunoaşterea evoluţiei unuia din elementele codului de comunicare între autori şi cititori. Mai mult, problemele metodologice ale unei eventuale „semantici istorice", care nu există deloc în momentul de faţă, sînt paralele cu acelea ale unei noi istorii literare căreia Tînianov i-a stabilit principiile.

[2] J. Tînianov, „Despre evoluţia literară", în *Teoria literaturii*, ed. du Seuil, 1965, pp. 120-137.

era prea diferit de al nostru, eroarea nu este gravă. Această transformare a lecturii trebuie să facă ea însăși *obiectul* unui studiu istoric: dar ea nu ar putea să-i servească drept *fundament*.

Situația este mai cu seamă evidentă cînd luăm în considerare civilizațiile foarte îndepărtate, ca acelea ale Antichității sau ale Evului Mediu. Este principala obiecție pe care o putem face monumentalei tentative a lui Georg Misch, oricare ar fi interesul anchetei sale[1]. A decide că autobiografia (foarte vag definită ca faptul de a-și povesti viața) este o vocație esențială și profundă a umanității, una dintre cele mai nobile misiuni și a urmări trezirea progresivă a conștiinței umane începînd de la biografiile faraonilor pînă la J.-J. Rousseau este o tentativă ideologică și mitologică fără o mare pertinență istorică, chiar dacă ea este pusă în situația să întîlnească multe probleme istorice reale. Este legitim să studiem „autobiografia" din Evul Mediu și să regrupăm în acest mod texte fără raporturi între ele în epocă, ca *Vie* a lui Guibert de Nogent, care se înscrie în tradiția augustiniană a confesiunilor, și *Histoire de mes malheurs* de Abélard, care este un caz extraordinar, dar atipic? În analizele sale despre poetica medievală, Paul Zumthor a arătat că nici una din condițiile autobiografiei moderne nu exista atunci (absența noțiunii de autor; absența unei utilizări literare autoreferențiale a persoanei întîi). Excepțiile aparente sînt datorate iluziei restrospective a cititorilor moderni, care se înșală în privința codurilor epocii[2].

Problema este puțin aceeași ca în istoria artei: ne imaginăm că putem scrie un tratat „al naturii moarte", presupunînd că ea

---

[1] G. Misch, *A History of Autobiography in Antiquity*, Londra, 1950, 2 vol. (traducerea începutului *Geschichte der Autobiographie*, Frankfurt, 1949-1969, 8 vol.). G. Misch declară că, scriind această istorie, a vrut să realizeze proiectul conceput prin 1790 de către Herder și Goethe: să adune un corpus al tuturor textelor autobiografice scrise în toate timpurile și în toate țările, pentru a demonstra eliberarea progresivă a persoanei umane. Critica universitară și istoria literară se prezintă în chip limpede aici ca participînd (cu întîrziere) la efortul pe care îl face literatura pentru a-și inventa un trecut și o tradiție.

[2] Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, 1972, pp. 68-69 și pp. 172-174; și „Autobiografie în Evul Mediu?", *Langue, Texte, Enigme*, Seuil, col. Poétique, 1974. Vezi, de asemenea, în această problemă studiul lui Evelyn B. Vitz, „Type et individu dans l'«autobiographie» médiévale", *Poétique*, nr. 24, 1975.

este o vocație eternă a picturii, și punînd pe același plan motivele stilizate cu funcție decorativă și simbolică în legătură cu porțelanurile antice, cu producția sistematică a olandezilor din secolul al XVII-lea? Sau, pentru a face o comparație care ne apropie de subiectul nostru, iluzia nu este oare analogă aceleia care i-a determinat pe cîțiva critici de artă modernă să acorde o atenție sistematică *autoportretului*[1], construind vaste corpusuri în care se găsesc juxtapuse toate autoportretele cunoscute începînd din Evul Mediu, într-o manieră fără îndoială instructivă, dar, de asemenea, discutabilă în măsura în care această reunire a autoportretelor nu este legată de istoria funcției sociale a portretului, nici situată în chip diferențiat în raport cu portretele și alte opere ale pictorilor în discuție. Sau, pentru a reveni de data asta la domeniul literar, o istorie a „scrisorii" ca gen literar ar putea ea pune în evidență altceva decît variabilitatea permanentă a sistemului genurilor și a frontierelor a ceea ce noi numim în prezent literatura? Nu este vorba despre o esență eternă a scrisorii, ci de existența fluctuantă și contingentă a unui anumit mod de comunicare prin scris, care, combinat cu alte trăsături, a putut îndeplini, în sisteme diferite, funcții diferite.

Cercetările de tip genealogic care izolează un element pertinent în momentul de față pentru a-i urmări traiectoria întorcîndu-se înapoi au, așadar, un caracter iluzoriu, exact ca cercetările de etimologie sau de semantică istorică, care au drept obiect un cuvînt izolat. Evoluția sistemului limbii în ansamblul său poate fi obiect de istorie. Dacă o cercetare, pornind de la o trăsătură particulară, nu ajunge să o depășească și s-o integreze în istoria generală a sistemului, ci tinde să o solidifice și să o eternizeze, ea are o funcție mitologică. În cazul nostru particular, ea trebuie să contribuie la sentimentul de permanență necesar „genului" și să-i ofere literele sale de noblețe. De altfel, ideea însăși de a deveni specialist al unui gen literar implică adesea un fel de

[1] A se vedea ca exemplu M. Masciotta, *Portrete de artiști făcute de ei înșiși, secolele XIV-XX*, ed. Electra, Milano, 1955; Ernst Benkart, *Das Selbstbildnis vom 15. bis zum 18. Jahrhundert*, Berlin, 1927 și Ludwig Golscheider, *Fünfhundert Selbstporträts*, Viena, 1936. În franceză, termenul „auto-portret" a fost creat la începutul secolului al XX-lea.

fixație afectivă, pe alocuri ca la istoricii regionaliști sau locali. Charles Caboche, scriind istoria Memoriilor, vorbește despre autorii pe care îi studiază, numindu-i în chip umoristic „clienții mei"[1]: el concepe, prin urmare, rolul său ca acela al unui avocat. Această tendință spre parțialitate și spre orbire pentru tot ceea ce nu este corpus studiat constituie pericolul tuturor istoriilor particulare; și, cum definiția obiectului se întemeiază pe presupoziția sa de permanență, studiul are marea dificultate de a deveni în mod real istoric.

Dar redistribuirea trecutului în funcție de criterii moderne și credința în permanența, nu a genurilor, ci a elementelor care le constituie, pot fi atitudini fecunde din momentul în care sînt bine controlate.

Într-adevăr, genurile literare sînt ele însele produsul unei redistribuiri de trăsături formale, în parte deja existente, în sistemul anterior, chiar dacă aici aveau funcții diferite. Cu condiția de a surprinde această evoluție a sistemelor, căutarea originilor și a continuității permite să se pună în evidență elementele jocului, de la care sînt construite genurile noi, și maniera în care orizonturile de așteptare sînt transformate în mod progresiv. Astfel, în domeniul francez, este dificil să înțelegem autobiografia în stil Rousseau, fără a o situa în raport cu tradiția confesiunilor religioase sau fără a vedea cum, începînd de la mijlocul secolului al XVIII-lea, un joc de schimburi între memorii și roman transformase puțin cîte puțin povestirea la persoana întîi. Acest gen de studii trebuie să fie condus într-un mod precis, fără să căutăm a arăta că un aspect sau altul aparține „deja" autobiografiei sau, în sens invers, fără a dori să dovedim că autobiografia „nu este decît" laicizarea genului secular al confesiunilor religioase. Marc Fumaroli, în studiul său despre „Memoriile din secolul al XVII-lea la răscrucea genurilor în proză"[2], a analizat într-o manieră foarte pertinentă circulația diferitelor modele: grefa modelului augustinian în anii 1660, romanul care împrumută procedeele memoriilor, uitilizate într-un sistem diferit. Asupra

[1] Ch. Caboche, *op. cit.*, vol. I, p. XV.

[2] Articol publicat în nr. 94-95 din *XVIIe siècle*, 1972, la începutul unui număr consacrat „Memoriilor și creației literare".

acestei ultime chestiuni, avem un studiu precis al lui Philip Stewart, care a inventariat procedeele utilizate la începutul secolului al XVIII-lea de către romanul sub formă de memorii, dar fără a le situa într-un studiu de ansamblu al schimburilor între cele două domenii[1]. Adesea, împărțirea studiilor de istorie literară între specialiștii unui gen face să se piardă din vedere sistemul de ansamblu; și studiile făcute din perspective „regionaliste" diferite au dificultate în a se întîlni.

Există o a doua iluzie de perspectivă: aceea a *nașterii* genului, după care noul gen, născut dintr-o dată, s-ar menține în conformitate cu esența sa. Este o formă de iluzie foarte tentantă, îndeosebi în domeniul francez, unde Rousseau a stabilit un fel de model care a obsedat mult timp pe autobiografi. Este reconfortant pentru critică să găsească o „origine" care permite să se separe net un „înainte" (care se va numi protoistorie, cum a făcut W. Shumaker[2], sau preistorie cum am făcut eu), de un „după", într-o perspectivă mesianică: „În sfîrșit, vine Rousseau..." În măsura în care originea este în același timp un model, ea descalifică trecutul și închide viitorul. Sîntem, așadar, determinați să subestimăm factorii de continuitate cu trecutul și să supraestimăm coerența dezvoltării moderne a genului; considerăm cele două secole care ne despart de Rousseau ca o vastă sincronie. La limită, vom fi tentați să credem că primii autobiografi au realizat arhetipul genului[3] sau că acesta n-a făcut de atunci decît să se degradeze[4]. Această atitudine determină, de asemenea, evitarea reflecției de ordin istoric. Dar ea nu este lipsită de pertinență și aceasta din două motive.

În primul rînd, ea reflectă perfect presupozițiile care fac posibilă funcționarea genurilor. Pentru cititorii unei epoci, nu este „gen" decît acolo unde există, pe de-o parte, textele canonice

---

[1] Philip Stewart, *Imitation and Illusion in the French Memoirs-Novels, 1700-1750, The Art of Make-Belive*, New Haven și Londra, Yale University Press, 1969.

[2] Wayne Shumaker, *English Autobiography, its Emergence, Materials and Form*, University of California Press, 1954.

[3] Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, ed. A. Colin, 1971, pp. 65-66.

[4] Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, Cambridge, Harvard University Press, 1960, pp. 160-161.

care îndeplinesc funcţia de arhetipuri, care realizează într-o manieră aproape ideală ceea ce credem a fi esenţa genului, şi, pe de altă parte, prezumţia unei continuităţi de scriitură, producerea unui anumit număr de texte care, fără a fi conforme modelului, se înscriu în aceeaşi problematică, precum tot atîtea variaţii şi abateri.

Apoi, este adevărat că textele care constituie c[illegible]pusul unui gen, aşa cum funcţionează într-o epocă dată, se produc unele pe altele şi pot fi considerate, dintr-un anumit punct de vedere, ca transformarea aceluiaşi text. În cazul autobiografiei, situaţia este mai cu seamă evidentă: procedeelor care par dictate de către situaţia autobiografului se adaugă acelea care sînt, de fapt, impuse prin convenţie şi de către lectura anterioară a altor autobiografii.

Această atitudine este, aşadar, mai puţin iluzorie decît aceea care consistă în a crede în eternitatea genului şi în a-i căuta originile îndepărtate. Aici, într-adevăr, căutăm *invarianta* într-un domeniu unde a existat din punct de vedere istoric şi unde a funcţionat ca element pertinent; şi definiţiile pe care le dăm sînt prezentate în chip limpede ca neavînd întrebuinţare decît într-o epocă determinată. Dar istoria nu este făcută decît din invariante, şi invariantele însele nu sînt decît aproximaţii comode (ca „perioadele" în domeniul decupajului cronologic). Iluzia consistă în a nu vedea decît invarianta şi în a transforma reala autonomie relativă a corpusului într-o independenţă mitică absolută. Critica genului cedează adesea acestei tentaţii şi îndeplineşte astfel funcţia sa instituţională.

Voi da două exemple în legătură cu aceasta, alese cu o distanţare în timp sau spaţiu care permite luciditatea.

Cînd Charles Caboche examinează istoria Memoriilor, el le vede în chip riguros ca un corpus fix şi închis. Fix: de la Cruciade pînă la Guizot, genul nu a cunoscut nici o altă evoluţie decît aceea a istoriei pe care o reflectă: varietatea infinită a tonurilor şi a istoriilor trimite la permanenţa unei spontaneităţi, constantă şi fixă, şi care formează esenţa genului[1]. Închis: Caboche este

[1] „Din această condiţie a spiritelor particulare ale ţării noastre s-a născut un gen de literatură care i-a fost expresie din toate timpurile. Se înţelege uşor că un asemenea gen este original, el numără în ziua de azi mai mult de şase

orb la tot ceea ce nu înseamnă Memorii. El este de un „regionalism" total. Dacă opune în mod tradițional Memoriile și istoria, după cum se obișnuiește începînd din secolul al XVII-lea, el nu pare a avea nici o idee, în 1863, de schimburile care s-au putut produce între Memorii și roman, nici de răsturnările care au putut interveni începînd de două secole în geografia literară. Dezvoltarea cronicii de viață privată și apariția autobiografiei îi scapă: la începutul cărții sale, el elimină pur și simplu toate povestirile care nu au ca obiect viața națiunii; el percepe povestirile Domnilor de la Port-Royal, *Memoriile* lui Marmontel și *Confidențele* lui Lamartine strict pe același plan, ca un fenomen parazit minor care existase întotdeauna în aceeași manieră la marginea nobilei branșe a Memoriilor[1]. Această orbire în fața mutației contemporane trebuie să ne servească de avertisment: cine știe dacă teoreticienii actuali ai autobiografiei, preocupați să consolideze trecutul, nu comit vreo greșeală analogă?

Două studii foarte deosebite au apărut recent în Statele Unite: al lui Francis R. Hart, „Notes for an Anatomy of Modern Autobiography" și al lui William L. Howarth, „Some principles of Autobiography"[2]. Acești doi autori atacă, voi arăta mai jos, funcția normativă a criticii de gen. Este cu atît mai uimitor că, făcînd aceasta, ei înșiși rămîn fideli perspectivei „regionaliste" și „atemporale", și, că scriind într-o revistă care se străduie să întemeieze o nouă istorie literară, preocuparea lor istorică este într-un asemenea grad păstrată[3]. Hart și Howarth exploatează un

---

secole de existență. După cum el este cel mai adesea ceea ce îl face hazardul accidentelor povestite, și hazardul cu totul capricios al omului care îi destăinuie sentimentele sau amintirile, îi schimbă tonul, accentul voi spune chiar limbajul de la carte la carte" (*op. cit.*, vol. I, p. XIII). În măsura în care Caboche pretinde că memoriile nu sînt un gen literar tradițional, fixitatea nu rezidă în obediența față de „regulile unei teorii cunoscute, pentru a satisface gustul unui public format de modele" (I, pp. 7-8), ci într-o mobilitate *constantă*...

[1] Ch. Caboche, *op. cit.*, vol. I, p. I la VII.

[2] Francis R. Hart, „Notes for an Anatomy of Modern Autobiography", *New Literary History*, I, primăvară 1970, pp. 485-510; William L. Howarth, „Some principles of Autobiography", *New Literary History*, V, nr. 2, iarnă 1974, pp. 363-381.

[3] William L. Howarth observă doar că în ultimul din cele trei tipuri de autobiografii pe care le distinge (autobiografia poetică sau problematică), toți

corpus fix de autobiografii: Hart, de la Rousseau pînă în zilele noastre, Howarth, începînd de la Sfîntul Augustin. Ei circulă fără dificultate ca într-un mediu omogen, fără să-și pună problema definirii. Corpusul constituit implicit este, de asemenea, închis: dacă autobiografiile sînt comparate între ele, nu sînt cîtuși de puțin luate în considerare în cadrul ansamblurilor istorice în care au funcționat în chip real (alte „genuri", alte texte produse de către aceiași autori).

FUNCȚIA NORMATIVĂ

Genul se întemeiază pe presupozițiile de permanență și de autonomie. El implică, prin urmare, credința într-un fel de identitate care nu poate fi produsă decît printr-o serie de distincții și de precepte, destinate, în același timp, să izoleze genul de celelalte producții, să ierarhizeze și să centreze domeniul delimitat astfel. Orice public are tendința să claseze ceea ce primește și să-l recepteze prin intermediul clasării a tot ceea ce a receptat înainte. Acest efort de clasare, de normalizare, se face, în primul rînd empiric: Hans Robert Jauss a propus, pentru a-l desemna, expresia de „orizont de așteptare", orizont pe fondul căruia apare întreaga producție nouă, fie pentru a răspunde în chip fidel așteptării, fie pentru a o decepționa sau a-i impune să se transforme[1]. Expresia de „orizont" este excelentă: vagul său

---

autorii sînt moderni; și remarcă, de asemenea, că mulți sînt americani. Ar fi timpul să semnalăm un anumit tip de comportament al criticii de gen, legat de participarea sa la instituire: șovinismul. Este bine cunoscut că autobiografia este un gen britanic (*passim*); că francezii sînt foarte dotați pentru autobiografie (*L'Autobiographie en France*, ed. A. Colin, 1971, p. 5); și că autobiografia este un gen îndeosebi american (Sayre, *The Examined Self*, Princeton University Press, 1964, pp. 38-42); James M. Cox, „Autobiography and America", în *Aspects of Narrative*, ed. J. Miller, Columbia University Press, 1971, pp. 143-172; etc.); este, desigur, în aceeași măsură, un gen foarte german și tipic rus. Există fără nici o îndoială specificitățile naționale, pe care criticii le interpretează prea adesea în termeni de preeminență sau de exclusivitate, în același timp din mîndrie națională și din relativa necunoaștere a celorlalte literaturi.

[1] Vezi mai sus pagina 349, nota 1.

îndepărtat reprezintă maniera în care toate experiențele anterioare de lectură tind să se întemeieze într-un fel de peisaj-tip; și este propriu orizontului, se știe, de a fi un fenomen relativ de perspectivă care se schimbă atunci cînd observatorul se deplasează (aici, în timp). Departe de a conduce la o tipologie idealistă, conceptul de orizont de așteptare oferă un bun instrument pentru a gîndi evoluția istorică, o voi arăta numaidecît. Acest orizont de așteptare poate rămîne implicit și este mobil. Dar tendința marii mase a publicului (și a criticii) din toate epocile a fost de a dori, dacă pot spune astfel, *să fixeze* orizontul, să-l stabilizeze. Noutățile și redistribuirile pe care le acceptăm sînt întotdeauna ultimele, după care se închid. Teoriile genurilor fac parte din acest sistem de inerție necesar continuității literaturii (și, tocmai prin aceasta, modificării sale ulterioare).

Noi trăim cu ideea că această critică a genurilor ar fi fost normativă în timpurile vechi (din vremea artelor poetice), dar că, de la începutul epocii moderne, ea ar fi devenit descriptivă și ar căuta într-un mod mai mult sau mai puțin abil calea sa către științificitate, începînd de la biologismul lui Brunetière pînă la teoriile poetice actuale. Este, fără îndoială, o iluzie: pe de-o parte, textele normative antice ne apar mai tot timpul prin intermediul uzajului caricatural pe care ni l-a dat arsenalul școlar; pe de altă parte, singure normele care nu mai sînt ale noastre ne pot părea a fi normele; noi le considerăm ca fiind ale noastre în calitate de legi ale naturii (legi ale naturii care sînt astăzi lingvistice și psihologice...). Demersul normativ este necesar și permanent, chiar dacă este practicat conform modalităților variabile pe care noi nu le recunoaștem imediat. Critica jurnalistică, precum și critica universitară participă la normalizare. Orice noutate care curmă o așteptare veche propune, în același timp, ea însăși orizontul său căruia îi amorsează codificarea. Iar discursul critic, îndată ce a reușit să identifice acest orizont, se grăbește să-l solidifice și să-l construiască în ceva tare, în legi, tipuri și esențe.

Singură critica, ocupîndu-se de genuri care aparțin literaturilor trecute sau străine, sau cea care tratează genurile fixate prin uzaj și cărora utilizarea unor produse de mare consumație le impune un „caiet al cheltuielilor" puțin evolutiv, pot, într-adevăr, lua o

atitudine descriptivă, de vreme ce, în cazul acesta, funcţia normativă nu mai trebuie să fie exercitată sau se găseşte exercitată printr-un alt proces. Dar pentru genurile actuale şi vii, funcţia normativă trebuie exercitată. Este foarte instructiv să răsfoim o antologie de texte critice despre roman din ultimii o sută de ani[1]: criticii consolidează *a posteriori* discursurile autorilor, toţi în căutarea de definiţii şi de esenţe a căror funcţie este de a proiecta în absolut şi de a întemeia ceea ce, cu o anumită întîrziere, identificăm facil drept estetici particulare şi datate. T. Todorov a demonstrat cum era prezentă această tentaţie normativă în operele unor teoreticieni precum Lubbock şi Bahtin[2]. Un fenomen analog s-a produs sub ochii noştri începînd de zece ani cu „noul roman", care şi-a adus decorul său teoretic şi normativ. Este de la sine înţeles, în această perspectivă, că teoriile actuale în legătură cu latura perimată a diviziunii genurilor, îndeosebi abolirea limitelor între roman şi poezie şi promovarea conceptelor de scriitură şi de text, toate acestea fac parte dintr-o redistribuire a orizonturilor de aşteptare, şi, oricare ar fi fundamentele „teoretice", exercită o funcţie normativă indispensabilă oricărei literaturi vii.

Pentru diferitele genuri ale literaturii personale, lucrurile se petrec în acelaşi mod. Discursul lui Charles Caboche despre memorii a fost inspirat de către memorialişti: el pune în ordine, reuneşte şi diluează ceea ce au spus memorialiştii pe care îi judecă tipici: el mărturiseşte că îi datorează mult lui Mme de Motteville[3]. O parte a literaturii critice asupra autobiografiei a făcut acelaşi tip de travaliu în legătură cu Rousseau şi succesorii săi. Trecînd de la autori la critici, discursul ia un aspect mai normativ.

Comportamentul normativ al criticii va fi cel mai adesea disimulat sub aparenţele unui comportament „descriptiv" şi obiectiv: se va strădui să ofere o *definiţie* a genului, ca şi cînd

---

[1] Vezi, de exemplu, antologia întocmită de către Michel Raimond în *Le Roman depuis la Révolution*, ed. A. Colin, 1967 sau capitolul pe care îl consacră „Definirii romanului", în *La Crise du roman, les lendemains du naturalisme aux années vingt*, ed. J. Corti, 1967, pp. 138-158.

[2] T. Todorov, *Poétique*, Seuil, col. „Points", 1973, pp. 99-101.

[3] Ch. Caboche, *op. cit.*, vol. I, p. XVIII.

un fenomen istoric trebuia să fie „definit", şi nu în primul rînd doar descris. Pentru a defini, critica va fi determinată nu doar să spună ceea ce este genul, ci ceea ce *trebuie* să fie pentru a fi ceea ce este. A trebui să fie şi a fi se confundă, iar descripţia devine normativă. Criticul determină care este esenţa sau modelul genului.

> De la toate memoriile şi scriitorii de memorii studiaţi cu minuţiozitate se detaşează un fel de model, compus din calităţile originale ale tuturor; şi mai jos de acest model despre care ar fi himeric să se pretindă că se întîlneşte undeva, au rămas toate exemplele deosebite care au putut oferi şi vor oferi încă viitorului varietatea inepuizabilă a geniului francez, ori de cîte ori va dori să povestească episoadele istoriei noastre.[1]

Demersul inductiv, degajînd factorii comuni unui „corpus", se confundă cu demersul deductiv, de vreme ce corpus-ul a fost el însuşi constituit pornind de la definiţie. Operaţia este circulară: ea corespunde unei raţionalizări a orizontului de aşteptare, unei schimbări de limbaj (de la empirism la limbajul teoretic) mai curînd decît unei schimbări de metodă. Ambiguitatea cuvîntului „model", precum cea a cuvîntului „reguli", facilitează şi maschează circularitatea. Astfel, Caboche va elabora modelul său de memorii care este simultan descriptiv (el face să funcţioneze diferitele niveluri de opoziţie cu genul istoriei), şi normativ (toate caracteristicile sînt menţionate drept „calităţi" şi prin restricţii succesive, este o estetică particulară a genului care este impusă în jurul a trei adjective: memoriile trebuie să fie „personale", „excepţionale" şi „simple"[2]). Această atitudine nu trebuie disprețuită ca iluzorie, căci ea este instructivă în legătură cu „orizonturile de aşteptare" ale genului şi poate comporta adesea un efort de descripţie care, într-un alt context metodologic, va putea fi continuată prolific. Ea trebuie doar să fie dominată şi depăşită.

În acest mod am procedat în *l'Autobiographie en France:* aş dori să dau o definiţie a autobiografiei şi să constitui un

---

[1] *Ibid.*, p. XIX. Acestui discurs îi face ecou al meu, [acest discurs se constituie ca ecou la al meu] de exemplu în *l'Autobiographie en France*, p. 13.

[2] Ch. Caboche, *op. cit.*, pp. 10-24.

„corpus" coerent. În faţa unui domeniu atît de vag şi multiplu era tentant să decizi că un anume tip de povestire se conforma esenţei genului. Am urmat în acest punct calea indicată de către Roy Pascal în lucrarea sa fundamentală[1], identificînd autobiografia cu un tip particular de autobiografie, aceea în care individul pune accent pe geneza personalităţii sale. O dată decisă alegerea modelului, se construieşte „corpus-ul" printr-un sistem de excluderi: se vor judeca fie ca eşecuri sau cazuri aberante, fie ca elemente exterioare corpus-ului tot ceea ce nu e conform modelului. Genul devine un fel de „club" pentru care criticul se instituie ca gardian, selecţionînd prin combinaţii de excluderi o „rasă" relativ pură. Dacă criticii sînt prea precişi, riscăm să schematizăm „orizonturile de aşteptare", să nu observăm fenomenele înrudite şi evoluţia istorică.

Repertoriul pe care îl constituisem după aceste criterii suferă, de asemenea, de o distorsiune de un gen diferit. Printre criteriile de selecţie este unul care acţionează chiar fără ştirea colecţionarului: este ceea ce Escarpit numeşte „prima lege a lui Lehman"[2], lege al cărei enunţ este următorul: „În viziunea istorică pe care un grup uman o are despre literatură, reziduul producţiei contemporane tinde să fie egal în importanţă cu reziduul trecutului". Este, cu siguranţă, probabil că acest defect este aici atenuat prin existenţa unei reale amplificări, de-a lungul a două secole, a numărului de autobiografii publicate în fiecare an. Dar un asemenea studiu cantitativ nu s-ar putea face decît plecînd de la tablouri statistice şi nu pornind de la un demers în care operele sînt selecţionate în funcţie de „normele genului" şi de selectarea valorii la care orice producţie trebuie supusă.

Funcţia normativă poate să se exercite, în chip disimulat, prin iluzia unei definiţii obiective: ea poate, de asemenea, să se dovedească în mod sincer în tentativele făcute pentru a stabili o „artă a autobiografiei", fie pe plan pragmatic sau pe plan teoretic.

---

[1] Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, Cambridge, Harvard University Press, 1960, cap. I, „Ce este o autobiografie".

[2] Robert Escarpit, *Le Littéraire et le Social*, ed. Flammarion, 1970, p. 151.

Richard G. Lillard a stabilit o listă amuzantă a „calităților de cultivat" și a „defectelor de evitat", în perspectiva foarte pedagogică a sfaturilor adresate candidaților la autobiografie[1].

Aceștia nu au adesea nici o experiență a compoziției literare și cred în mod naiv că această „competență" a lor asupra subiectului va fi suficientă. „Fă acest lucru tu însuți"; Lillard le dă sfaturi pe care le argumentează printr-o analiză a lucrărilor trimise de promoțiile precedente, ca în raporturile publicate de către juriile de concurs. Aceste sfaturi sînt date în funcție de un model mediu de povestire autobiografică, subliniind exigențele minime de pertinență și de coerență necesare pentru a asigura comunicarea cu cititorul. Chiar în această perspectivă pragmatică și pedagogică trebuie să situăm recentul manual al celor doi profesori americani, R.J. Porter și H.R. Wolf[2], care încercau să-și formeze studenții în vederea lecturii, dar de asemenea pentru scrierea autobiografiei: ei le propun adevărate „lucrări practice" de autobiografie care trebuie să-i facă conștienți de exigențele minime ale genului așa cum îl concepem astăzi.

Pe planul teoriei estetice, B.J. Mandel a încercat într-un mod mai ambițios să definească în absolut o „artă a autobiografiei"[3]. Principiul reținut este aparent suplu și liberal: adaptarea mijloacelor la scopurile vizate de autobiograf. Dar, scopurile

---

[1] Richard G. Lillard, *American Life in Autobiography, a descriptive guide*, Stanford University Press, 1956, pp. 6-13. Pentru autor, păcatele capitale ale autobiografiei ar fi: scriitură stereotipă; abuz de anecdote; reconstrucție detaliată (și neverosimilă) de scene și de dialoguri; inserție de fragmente de jurnal intim nedigerate; catalog de strămoși și de părinți la începutul cărții; povestiri de călătorii foarte detaliate; amintiri de tinerețe fără pertinență; enumerare de nume proprii; povestiri prea rapide; camuflaj al adevărului. Și cele șase virtuți cardinale ar fi: tristețe, recunoaștere a greșelilor și a eșecurilor; comunicare afectivă cu cititorul încă de la început; detalii originale și caracteristice epocii sau personalității; punct de vedere coerent, în serviciul unei priviri noi; cadru de referință personal în istorie; impresie de progresare sau de schimbare. Fiecare articol este ilustrat cu exemple.

[2] Roger R. Porter și H.R. Wolf, *The Voice Within, Reading and Writing Autobiography*, New York, Knopf, 1973, XIII – 304 p.

[3] Barrett John Mandel, „Arta autobiografului", *The Journal of Aesthetics and Art of Criticism*, XXVI, 1968-1969, pp. 215-226.

pot fi multiple și dificil de stabilit, gama mijloacelor este în mod egal foarte vastă, iar exigența unității și de pertinență este în realitate arbitrară, rezultatul obținut de B.J. Mandel este foarte nesigur și traduce în termeni absoluți alegerile esteticilor particulare: De exemplu, în funcție de aceste criterii, autobiografia lui Stendhal este judecată ca un eșec din cauza *dezordinii* sale. Este o judecată de valoare posibilă. Și altele sînt în mod egal posibile. Toate sînt interesante ca documente de depus la dosarul istoriei, dar nici una nu ar putea să servească de fundament pentru scrierea istoriei.

Într-un articol recent din *Noua istorie literară*, Francis Hart a realizat o analiză sistematică a acestei conduite normative și a excesivelor simplificări pe care ea le antrenează.[1] Voi rezuma marile trăsături: Hart începe prin a pune în evidență rigiditatea și arbitrariul alegerilor pe care criticii (G. Gusdorf și R. Pascal, pe de o parte, W. Shumaker și B.J. Mandel, pe de alta) le fac în privința celor trei probleme ale „adevărului", tehnicii și intențiilor autobiografice. Apoi el procedează într-o oarecare măsură așa cum a făcut Maupassant cînd, în prefața sa la *Pierre și Jean*, reunește o listă impresionantă de „romane" europene pentru a arăta că este arbitrar să oferi o estetică particulară precum legea genului. F. Hart a ales aproximativ patruzeci de texte autobiografice moderne, începînd de la Rousseau, pentru a arăta prin fiecare text problemele, marea varietate a soluțiilor și a atitudinilor adoptate de către autobiografi. Studiul său, care se prezintă ca o „anatomie", este fondat pe o metodă disociativă care este excelentă (distinge problemele foarte adesea confundate, disociază factorii și categoriile), despre care putem doar să regretăm că nu este aplicată decît autobiografiilor (iluzie regionalistă a corpusului închis). Ea arată că nu există cu siguranță un model unic de autobiografie; la limită, ea tinde mai degrabă să sugereze că fiecare autobiografie are propriul său tip, bazat pe o combinație originală de soluții la problemele cunoscute de toți. Într-adevăr, această multiplicitate internă este garantată de o unitate globală a cîmpului care este acceptată de Hart ca un dat și nu este

[1] Francis R. Hart, „Note pentru o anatomie a autobiografiei moderne", *New Literary History*, 1, 1970, pp. 485-511.

niciodată pusă în discuție. Problema limitelor, a frontierelor, a raporturilor și a opozițiilor cu restul sistemului de genuri nu apare deloc. Totul se petrece ca și cum Hart nu ar fi mers pînă la capătul metodei sale disociative și ca și cum iluzia legată de critica de gen asupra unei chestiuni nu s-ar putea demistifica decît cedînd asupra alteia, pornind din momentul în care am acceptat să ne situăm chiar în cadrul genului.

Dificultățile de a evita o tipologie simplificatoare sînt bine ilustrate printr-un articol al lui William L. Howarth, apărut în 1974 în aceeași revistă[1]. Continuînd cercetările lui Hart, Howarth a căutat să vadă cum elementele astfel disociate ar putea fi reunite, presupunînd că trăsăturile distinctive ar trebui, în ciuda oricărui lucru, să se regrupeze regulat în tipuri secundare. Aceste regrupări îl conduc la identificarea a trei tipuri de autobiografii: oratorică (sub patronajul Sfîntului Augustin), dramatică (sub acela al lui Cellini), poetică sau problematică (sub acela al lui Rousseau). Acești termeni se referă la analizele lui Frye, din care Howarth se inspiră din plin. Demonstrația este strălucitoare, dar uneori arbitrară din lipsă de coerență: ea reintroduce, este adevărat demultiplicînd și, deci, relativizînd, atitudinea normativă și arhetipală. Supleţea disociativă este compensată printr-o voință de a clasa cu orice preț. Toate operele intră oare în aceste categorii? O operă nu poate să aparțină mai multor categorii în același timp? Nu ar putea exista o a patra categorie? Iar categoriile nu ar putea să fie repartizate după criterii diferite și variabile din punct de vedere istoric? Nici una din aceste probleme nu este pusă.

Analizele lui Hart și ale lui Howarth se găsesc, așadar, prin raportare la critica de gen, într-o poziție ambiguă: pe de o parte, ele participă la mitologia genului, de vreme ce nu ies niciodată din corpusul definit în mod implicit și neglijează istoricitatea; pe de altă parte, ele contestă această mitologie refuzînd judecățile de valoare, restabilind o pluralitate de modele și practicînd o analiză disociativă a factorilor, care ar fi foarte fecundă dacă ar fi dusă mai departe. Fără îndoială, după cum arată exemplul lui

[1] William L. Howarth, „Cîteva principii ale autobiografiei", *New Literary History*, V, nr. 2, 1974, pp. 363-381.

Howarth, ei s-au oprit din drum, într-o altă formă de iluzie legată de literatura genurilor: iluzia teoretică.

DOMENIUL TEORIEI

Critica de gen are drept funcție să consolideze genul studiat, stabilind permanența și autonomia sa și raționalizînd sistemul său normativ. Eu nu am vorbit pînă aici decît de tentativele „regionaliste" făcute la nivelul unor genuri particulare. Dar este clar că această participare activă la sistemul genurilor poate să se situeze, de asemenea, la un nivel mai ridicat, la nivelul de ansamblu al sistemului genurilor. A. Thibaudet spunea: „O teorie a genurilor trebuie să rămînă cea mai înaltă ambiție a marii critici[1]". Această ambiție pare încă să aparțină criticilor. Tentativa cea mai impresionantă care a fost făcută în acest sens este *Anatomia criticii* a lui Northrop Frye[2]. Obiecția pe care eu am ridicat-o în privința „regionalismului" cade în acest caz, pentru a fi însă înlocuită prin obiecții mai grave chiar, în măsura în care asemenea tentative ajung pînă la a refuza să gîndească istoria, și îl aduc pe cel care se angajează la aceasta într-un impas teoretic. La baza acestor tentative se găsește o eroare în domeniul în care poate să se exerseze reflecția teoretică.

A elabora o teorie a genurilor înseamnă a încerca să faci o sinteză în absolut, slujindu-te de concepte care nu au sens decît în cîmpul istoric: nu s-ar putea ajunge astfel decît la construcțiile ingenioase, la un sincretism complicat bazat pe anacronism. „Genurile" sînt fenomene istorice complexe care nu există decît în sistem. A te sprijini pe Aristotel pentru a construi o „teorie a genurilor" înseamnă să faci apologia existenței unei structuri imanente literaturii, iar din istorie un simplu fenomen de suprafață, redus la variații sau combinații pornind de la arhetipurile fundamentale care în schimb nu s-ar schimba. Acest idealism antiistoric sublimează ideile „tipurilor" ale căror genuri istorice ar fi

[1] Citat de J. Pommier, „Ideea genului", *Publications de l'Ecole normale supérieure*, secția de literatură, II, 1945, p. 77.

[2] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957.

încarnările. Pentru a surprinde eroarea de metodă, am putea face analogie cu lingvistica. A stabili o „teorie a genurilor" (care nu este în realitate o teorie, ci un sistem clasificator), este ca şi cum s-ar încerca, pornind de la limbile istorice, *să se recreeze* o limbă universală imanentă, în care acestea ar fi încarnările variate, respectiva limbă neputînd să fie în realitate decît un fel de esperanto, o limbă sintetică artificială (în care s-ar recunoaşte, de altfel, predominanţa limbii inventatorului). Ce s-ar spune despre un semantician care ar încerca să construiască un „vocabular universal", în loc să încerce să stabilească legile de funcţionare ale sistemelor semantice? Cine s-ar ocupa de conţinuturi, în loc să studieze *operaţiile*?

T. Todorov a criticat practica lui N. Frye şi arbitrariul său, demonstrînd că ea nu era deloc în acord cu principiile unei metode în cea mai mare parte interesante, pe care el le enunţase la începutul lucrării sale[1]. Dar nu este sigur că anumite interpretări „poetice" nu se sprijină, în acest punct, pe postulatele idealiste şi platoniciene echivalente celor ale lui N. Frye. Într-o perspectivă istorică, tocmai categoria „tipurilor" ar trebui pusă în discuţie. În continuarea altor autori, T. Todorov propune să se distingă „genurile istorice" de „genurile teoretice", pe care el sugerează să le numim „tipuri" pentru a evita confuzia. Dar dacă aceasta persistă, nu se întîmplă din vina vocabularului, care nu este decît semnul, şi a schimba cuvîntul nu schimbă cu nimic situaţia: tipul nu rămîne mai puţin o proiectare idealizată a genului, o fantasmă securizantă analogă celor care servesc drept fundament la canonizarea genurilor, aşa cum o trăim toţi în practică, presupunînd că opoziţiile de fapt sînt consecinţa unor opoziţii de esenţă. Distincţia între genurile teoretice şi genurile istorice te face să meditezi la distincţia dintre suflet şi corp, care sînt greu de făcut să comunice, o dată ce au fost separate. Joncţiunea este dificilă: trebuie atunci să reîmpărţim genurile teoretice în „genuri elementare" şi în „genuri complexe", şi să presupunem că „genurile istorice formează o parte a genurilor teoretice complexe"[2].

---

[1] T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, ed. du Seuil, 1970, cap. I, „Genurile literare".

[2] T. Todorov, *ibid.*, p. 20.

Efectiv, la nivelul teoriei, nu se vede de ce ar trebui să presupunem categoriile fundamentale al căror sistem de opoziție ar reflecta, *pur și simplu*, sistemul de opoziții care constituie genurile reale; nici de ce aceste sisteme ar trebui să aibă forme ierarhizate fixe, succedîndu-se pe grade și diviziuni de la ideal la real. Nu se observă nici de ce ar trebui să avem aici un clasament de tipuri. La nivelul de abstracție în care teoria se situează, nu s-ar putea găsi:

a) Decît categorii elementare, disociate prin analiză și situate în domenii multiple, fără nici o ierarhizare *a priori*, în măsura în care pertinența și ierarhia opozițiilor care întemeiază diferitele „sisteme ale genurilor" istorice (adică orizonturile de așteptare) sînt eminamente variabile și, de asemenea, total legitime. Domeniile cărora le aparțin aceste categorii ar trebui să fie gîndite ca (fiind) în număr indefinit, cu privire la aspectele cele mai diverse ale modului de comunicare, ale structurilor interne și ale conținuturilor operelor. Reflecția analitică în toate aceste domenii nu ar putea să se extindă asupra esențelor, ci numai asupra legilor de funcționare la nivelul analizat.[1] Nici o categorie analitică nu este în măsură să justifice singură sistemul operelor reale: și hotărînd *a priori* asupra articulării acestor categorii, nu s-ar putea construi decît machete fără pertinență și fără utilitate. Teoriile „tipurilor" se sprijină cel mai adesea pe alegerea unui domeniu privilegiat, de care ceilalți depind, și pe categorii în număr foarte redus. Lista „tipologiilor" catalogate de către T. Todorov pune în evidență acest defect comun[2]: dar acest defect nu este datorat stîngăciei criticilor care confundă genurile și tipurile, el este inerent noțiunii false de tip.

b) Decît tipuri de operații care rezultă din analiza funcționării sistemului real de genuri: așa cum diferitele trăsături sînt ierarhizate în genuri, iar genurile dintr-o epocă se opun unele altora (studiu sincronic); așa cum genurile se constituie și se modifică – studiu diacronic care nu are sens decît în măsura în care nu ia în considerare un gen izolat, ci o parte sau ansamblul

[1] Aceste reflecții se întîlnesc cu cele ale lui Dan Ben-Amos în „Categorii analitice și genuri populare", *Poétique*, 1974, nr. 19.

[2] T. Todorov, articol „Genuri literare" în *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, ed. du Seuil, 1972, pp. 197-201.

sistemului, pentru a analiza diferențierile, amestecurile, împrumutul sau apariția unor noi trăsături, redistribuirea lor în noi ansambluri diferit ierarhizate etc. Teoriile „tipologice" sînt incapabile nu numai să explice, dar chiar să descrie variabilitatea istorică, și nu percep genurile reale decît ca degradări sau amestecuri ale cîtorva rare esențe pure, pe care ele le-au distilat lăsînd să se evaporeze nouă din cele zece ale datului istoric.

Efortul teoriei nu este de a construi un clasament al genurilor, ci de a descoperi legile de funcționare ale sistemelor istorice ale genurilor. Eu m-am îndepărtat în mod aparent de autobiografie pentru a stabili această axiomă, care va putea părea evidentă, dar care se găsește adesea necunoscută în practică. Mă voi servi acum de cazul particular al autobiografiei pentru a arăta, prin două exemple contrastante, pericolele idealismului teoretic, și resursele posibile ale unei analize relativiste.

Pentru a ilustra idealismul teoretic, am ales să examinez ceea ce N. Frye spune despre autobiografie, în același timp pentru că opera sa are o mare influență în țările anglo-saxone, dar și pentru că ea este exemplară.[1] Frye vrea, în același timp, să construiască o „teorie a genurilor" coerentă și să dea seamă de întregul real empiric: el nu evită așadar deloc dificultatea așa cum o fac alți tipologi, care aleg din real ceea ce le convine lor. Dar empirismul lui N. Frye nu pornește de la real: el încearcă doar să introducă realul, prea tîrziu, într-un cadru conceptual *a priori*. Analiza sa este fondată pe conceptele platoniciene (p. 243), aristotelice (pp. 243-244) și pe diviziunile retoricii clasice (p. 245). Realul va fi dedus de la vîrful piramidei esențelor. Punctul de plecare al teoriei sale este diviziunea trinitară a anticilor în epic, dramatic și liric: Frye observă că această diviziune se bazează pe modelul originar de prezentare a operei (condiții de comunicare între autor și public). Această remarcă este foarte justă în aparență. Dar două critici survin imediat: a decide că acest factor este întotdeauna determinant înseamnă să prejudiciem complexitatea faptelor și să ne afundăm într-un sistem de clasificare botanică, care va împiedica conceperea

[1] Toate referințele trimit la ediția americană din 1957; traducerea franceză publicată la Gallimard în 1969 nefiind deloc satisfăcătoare, eu însumi am tradus paragraful citat mai departe.

sistemului genurilor ca un sistem variabil cu factori multipli şi a cărui ierarhizare poate să se schimbe. Pe de altă parte, dacă este aşa, rolul criticului teoretician ar fi să mediteze la toate variaţiile posibile ale situaţiei de comunicare, şi aceasta într-o manieră analitică (fără a imagina că o situaţie dată ar fi un fel de bloc sau esenţă inabordabilă), şi inductivă, pornind de la analiza realului. Printre variabile ar figura un anumit număr de date istorice (în acelaşi timp tehnice şi sociologice). În loc de a se dedica acestui efort, N. Frye alege patru situaţii complexe pe care, numai din faptul că au o predominanţă istorică, el le va trata ca esenţe pure de care ar trebui să depindă tot restul. Cele patru genuri fundamentale ar fi: *eposul* (cuvînt adresat unui auditoriu), *ficţiunea* (gen în proză în care ne adresăm unui cititor izolat, prin intermediul cărţii), *dramaticul* (în care autorul este ascuns) şi *liricul* (în care publicul asistă la discursul pe care poetul i-l adresează). În continuarea analizei sale, Frye va avea în mod constant tendinţa de a confunda o trăsătură distinctivă a unei situaţii de comunicare şi anumite genuri în care el a avut o situaţie dominantă. Ceea ce creează dificultăţi fără sfîrşit de la care el nu ar putea să se sustragă decît prin cazuistici complicate şi generalizări arbitrare. Voi oferi în această privinţă ca exemplu ceea ce priveşte autobiografia.

Din perspectiva botanicii, Frye subîmparte fiecare din genurile sale în forme particulare. Pentru ceea ce el numeşte „ficţiune" ar exista patru forme particulare (nici mai mult, nici mai puţin), care ar fi romanul („roman"), confesiunea („confesiune"), critica sau satira („critică") şi romanţul. Aceste patru forme s-ar amesteca la rîndul lor pentru a produce operele reale. Să vedem autobiografia (pp. 307-308).

> Autobiografia se suprapune şi ea cu forma de roman, trecînd printr-o serie de gradaţii aproape imperceptibile. Majoritatea autobiografiilor se nasc din impulsul creator, ficţional deci, de a selecţiona numai acele evenimente şi experienţe din viaţa unui scriitor care pot alcătui un tipar bine structurat. Este posibil ca tiparul rezultat să întrecă în dimensiuni pe cel cu care a ajuns să se identifice scriitorul; acest tipar poate fi încă doar o simplă prezentare a concordanţei dintre temperamentul şi atitudinile sale. Am putea denumi această extrem de importantă formă de proză ficţională confesiune, în spiritul operei Sfîntului Augustin, care pare să fi inaugurat această formă şi al lui Rousseau, care a statornicit echivalentul

ei modern. Tradiția ei timpurie a dat literaturii engleze opere ca *Religio Medici*, *Grace Abounding* și *Apologia* lui Newman, pe lîngă tipul de confesiune înrudit, dar întrucîtva diferit, cultivat de mistici.[1]

Este vorba de definiția teoretică a unei forme? Forma nu este cu adevărat definită aici, dacă nu printr-un proiect care nu are, la urma urmelor, universalitate („cea mai mare parte"); și abia luată în considerare în această manieră vagă, această formă dă numele unui gen istoric real, ale cărui forme sînt foarte variate și care cuprinde multe alte trăsături distinctive. Ca urmare, nu se va ști niciodată la care din trăsăturile distinctive ale genului se referă folosirea cuvîntului „confesiune": este vorba de pactul autobiografic, de discursul naratorului, de povestirea retrospectivă la persoana întîi, de utilizarea unei focalizări interne, de alegerea unui conținut (povestire de viață privată sau de viață interioară), sau a unei atitudini (construirea unui model structurat)? Cînd, într-o operă oarecare, N. Frye observă una din aceste trăsături, el trage de aici concluzia că această operă este un *amestec* de „confesiune" și de altceva. Vom afla, așadar, că eseul așa cum îl practică Montaigne este o „formă redusă" a confesiunii, că amestecînd confesiunea cu romanul, se obține autobiografia imaginară, *Künstler-roman*-ul și alte tipuri înrudite; că nu este necesar ca subiectul „confesiunii" să fie autorul însuși; că tehnica „fluxului de conștiință" permite contopirea confesiunii și a romanului. Aici totuși confuzia de vocabular dezvăluie o confuzie de metodă. Cuvîntul „confesiune" nu poate fi utilizat cînd pentru una din aceste trăsături, cînd pentru o alta pentru a face să apară genul autobiografic ca o esență simplă care ar intra în diferite combinații, de vreme ce el însuși nu este decît o combinație printre multe altele. Această confuzie împiedică analiza să ajungă pînă la nivelul la care ea ar fi eficientă, adică la nivelul trăsăturilor.

Metoda lui Frye este iritantă și fascinantă: iritantă, pentru că ea ajunge la un sistem de clasificare inutilizabil și construit pe o anume logică, care aparține mai puțin domeniului gîndirii știin-

[1] Text reprodus din Northrop Frye, *Anatomia criticii*, traducere de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu, ed. Univers, București, 1972, pp. 390–391.

ţifice, cît aceluia al „gîndirii sălbatice". Fascinantă, pentru că eroarea conţine o parte de adevăr: Frye are, într-adevăr, ideea foarte justă a unei combinatorii empirice, dar pe care o aplică pornind de la categorii în mod fals abstracte, cu regulile de combinări mecanice (ale clasei cocktail-ului) şi fără a lua în considerare că evoluţia istorică a sistemului genurilor ar putea fi percepută plecînd de la o asemenea combinatorie.

Exact opusă lui N. Frye şi repunînd, într-un anumit fel, pe picioare metoda combinatorie, s-ar situa tentativa lui Élisabeth W. Bruss, în studiul său despre „Autobiografia considerată ca act literar"[1]. É. Bruss se întîlneşte în multe puncte cu studiul meu despre „pactul autobiografic", dar studiul său prezintă, pe plan teoretic, propuneri mai generale şi, mi se pare, foarte fecunde. Originalitatea sa constă în a fi articulat principiile formaliştilor ruşi asupra evoluţiei literare cu teoriile moderne ale lingvisticii actului ilocuţionar. É. Bruss izbuteşte astfel, cu ajutorul analizei, să situeze în dezvoltarea de ansamblu a literaturii ceea ce ar putea fi studiul dezvoltării unui gen.

É. Bruss, în continuarea lui Tînianov, readuce distincţia formelor şi a funcţiilor (formele putînd avea funcţii diferite, iar funcţiile manifestîndu-se prin forme diferite), consecinţa fiind că nu există nici o corelare fixă între forme şi funcţii, ci un sistem combinatoriu variabil din punct de vedere istoric. În cazul autobiografiei, ea demonstrează că funcţia generică (adică pactul autobiografic) este o variabilă teoretic independentă de aspectele formale cu care practic este adesea asociată. Această metodă de disociere sistematică a factorilor va permite gîndirea variabilităţii. Întrucît studiul său este uşor accesibil cititorilor francezi, nu-l voi rezuma aici. Élisabeth W. Bruss stabileşte diferitele clase de „variabilităţi" care pot afecta un gen, apoi demonstrează, prin serii de exemple luate din istorie, aceste variabilităţi, amorsînd astfel metodele de studiu care ar putea răspunde problemelor pe care le puneam în prima parte a acestui studiu.

[1] Élisabeth W. Bruss, „Autobiografia considerată ca act literar", *Poétique*, 1974, nr. 17, pp. 14-26.

Extinzînd analiza sa, É. Bruss încearcă să analizeze, într-o manieră mai fină, „trăsăturile funcționale distinctive ale autobiografiei, așa cum le cunoaștem noi". Ea a recurs la metodele de analiză pe care le utilizează Searle pentru actele ilocuționare (promisiunea, cererea, sfatul, avertismentul etc.[1]). Ea pune în evidență că pactul autobiografic este el însuși nu o esență simplă, ci un act complex, justițiabil al unei analize, care, izolînd și ierarhizînd toate condițiile actului, permite, și la acest nivel înțelegerea variabilității istorice. Ea găsește așadar acolo un model de descriere lingvistică, care corespunde exact problemelor puse pe un plan mai general de către Tînianov:

> Searle sugerează șapte dimensiuni diferite, care totuși se amestecă, susceptibile să intre în definiția unui act ilocuționar și ne putem aștepta ca întregul gen să fie definit și redefinit printr-una din aceste modalități [...]. Domeniul a ceea ce noi am numit „centrul" actului autobiografic (identitate a elementului autor / narator / personaj și atenuarea caracterului verificabil al subiectului înfățișat de către text) se sustrage cel mai adesea schimbării. De fapt, aceste reguli nu formează „centrul" ilocuționar decît pentru că s-a demonstrat că ele nu sînt supuse schimbării. Cu toate acestea, pe cînd aceste probleme centrale par absolute, există elementele marginale sau periferice în fiecare gen (și în sistemul global al genurilor literare, de asemenea) care sînt indistincte, zone în care distincțiile sînt neesențiale și unde se găsesc îmbinate mai multe tipuri de activitate literară. În aceste zone definite defectuos și prin raportare la aceste criterii neesențiale, apare schimbarea.

H.R. Jauss[2] a remarcat că o teorie a genurilor poartă întotdeauna marca zonei pe care ea s-a născut. Propriile mele teorii sau cele ale É. Bruss despre pactul sau actul autobiografic au în chip natural tendința să supraestimeze problema „contractului de lectură", din perspectiva mea, și a „actului ilocuționar" din perspectiva É. Bruss, și să plaseze într-o poziție secundă celelalte aspecte ale textului, de vreme ce ele nu au aici o funcție dominantă. Dar autobiografia nu ar putea fi cu adevărat

[1] A se vedea John R. Searle, *Les Actes de langage*, Hermann, col. „Savoir", 1972, cap. III, „Structura actelor ilocuționare".

[2] H.R. Jauss, „Literatură medievală și teorie a genurilor", *Poétique*, 1970, nr. 1, p. 79.

studiată, dacă analiza disociativă nu se leagă în același timp, de problema formelor povestirii și de aceea a *conținuturilor*.[1]

Exemplele contrastante ale lui N. Frye și É. Bruss arată în mod limpede care este locul adevărat al cercetării teoretice: nu o tipologie sincretică, ci o analiză care disociază sistematic factorii, propunîndu-și drept scop restabilirea legilor de funcționare. Această metodă analitică destinată să permită gîndirea literaturii ca sistem în evoluția sa istorică, a fost pînă aici definită mai curînd decît aplicată: calea a fost deschisă de către Tînianov, și se pare că, pentru a progresa, sugestiile sale trebuie să fie prelucrate încă o dată în direcții diferite: recursul la modelele lingvistice noi (acte ilocuționare, teorii ale comunicării); lărgiri de perspective ca aceea pe care a adus-o H.R. Jauss cu noțiunea de orizont de așteptare; extinderea reflecției la alte arte decît literatura, problema genurilor, a orizonturilor de așteptare și a variabilității punîndu-se, de asemenea, chiar dacă în termeni puțin diferiți, în pictură și în muzică. Această metodă va conduce nu la elaborarea pripită de sinteze, ci, dimpotrivă, la studii minuțioase și analitice: acestea vor putea utiliza cu folos travaliul empiric și observațiile acumulate de către istoria literară tradițională, pentru a stabili puțin cîte puțin modalitățile de funcționare a literaturii ca sistem.

PROIECTE DE CERCETARE

Am vrut să arăt aici la ce tentații se găsește expusă critica de gen, în ce măsură aceste tentații erau ele însele revelatoare genului ca instituire și cum trebuia să se procedeze pentru a

[1] Pentru analiza povestirii, „Discursul povestirii" de G. Genette (în *Figures III*, Seuil, 1972) furnizează un bun instrument de lucru, care poate fi completat pentru problemele temporalității, cu *le Temps* de H. Weinrich, Seuil, 1973.

Pentru analiza conținuturilor, un exemplu a fost furnizat de către M.J. Chombart de Lauwe în studiul său asupra imaginii mitice a copilului, *Un monde autre l'enfance*, Payot, 1971. Autorul studiază acest mit, clasînd conținutul povestirilor despre copilărie produse de un secol. Ea tratează în aceeași manieră autobiografiile și romanele, care, potrivit ei, nu prezintă diferențe notabile din perspectiva din care le examinează.

conduce o reflecție în chip mai adevărat istorică. Era vorba, pentru mine, să pun punct, înainte de a începe noile cercetări.

Cele două proiecte pe care le am în vedere se sprijină pe o metodă comună: pe de o parte, a porni nu numai de la textele literare sau de la scriitura lor, ci de la *receptarea* lor, pe de altă parte, să nu luăm drept punct de plecare un gen izolat, ci un domeniu mult mai larg și ale cărui limite vor putea fi puse în discuție în cursul cercetării. Amîndouă presupun o adunare de informații atît de vastă pe cît posibil, pentru a nu prejudicia obiectele studiate: dar ele ar trebui să tindă dincolo de un simplu inventar, la o contribuție precisă la studiul teoretic al funcționării genurilor, așa cum l-am prezentat aici.

Primul proiect ar consta în a studia constituirea „literaturii personale" în Franța secolului al XIX-lea. Aceasta implică o redistribuire parțială a geografiei literare, prin raportare la decupajul adoptat de către bibliografiile tradiționale care urmează fie liniile mari ale unor școli sau perioade, fie diviziunile clasice pe genuri (roman, poezie, teatru, istorie, critică etc.). Dar această redistribuire nu trebuie să se efectueze adoptînd o schematizare retrospectivă, făcută după categoriile noastre actuale, nici adăugînd monografii de genuri particulare, așa cum este cazul, la ora actuală, cînd domeniul nu este verificat decît prin studii specializate despre romanul personal, jurnalul intim și autobiografie[1]. Cîmpul va trebui delimitat, pornind de la conceptele împrumutate din epoca studiată. De aceea, am ales termenul de „literatură personală", după articolul-pamflet al lui F. Brunetière. „Literatura personală" (1888, punctul culminant al unei polemici care s-a dezvoltat începînd cu anii 1850, și care se va continua, este adevărat sub forme diferite, pînă în zilele noastre[2].

---

[1] Despre jurnalul intim, Alain Girard, *Le Journal intime*, PUF, 1963; despre autobiografie, studiul meu *L'Autobiographie en France*, ed. A. Colin, 1971; despre romanul personal francez, nici un studiu de ansamblu n-a apărut de la cărțile deja vechi ale lui Joachim Merlaut, *Le Roman personnel de Rousseau à Fromentin*, ed. Hachette, 1905, și Jean Hytier, *Le Roman de l'individu*, Les Arts et le Livre, 1928. Despre alte domenii, ca Memoriile sau corespondența din secolul al XIX-lea, nu există nici un studiu de ansamblu.

[2] Ferdinand Brunetière, „Literatura personală" (1888), în *Questions de critique*, ed. Calmann-Lévy, 1897, pp. 211-252.

Studiul ar trebui să pornească de la *discursul critic* asupra operelor, așa cum se dezvoltă în jurnale și reviste, adică în critica de întîmpinare. El ar analiza conținutul discursurilor despre literatura personală și toate atitudinile de lectură „autobiografică". Aceasta ar însemna să se realizeze programul definit de H.R. Jauss de a continua istoria genurilor: a studia „procesul temporal de stabilire și modificare continuă a unui orizont de așteptare"[1], dar extinzîndu-l dincolo de un gen, la un întreg sector de literatură care s-ar descoperi astfel redefinită. S-ar putea astfel regrupa textele care au fost citite în aceeași perspectivă (în principal romane, autobiografii, jurnale intime, corespondențe, memorii), și neutraliza efectul „primei legi a lui Lehman" reconstituind corpusul textelor care au fost în chip real citite și comentate în epocă.

Valéry spunea deja că nu autorul, ci *lectorul* era cel „ale cărui formație și fluctuații ar constitui adevăratul subiect al istoriei literaturii[2]". Această lectură nu poate cu adevărat să se observe decît indirect, în discursul critic, cu așteptările pe care el le manifestă, clasificările pe care le utilizează și judecățile de valoare pe care le emite. Lecturile critice nu au fost studiate pînă acum decît prin mijlocul unor întreruperi diacronice parțiale care puneau în lumină mai ales schimbările de interpretare a operelor trecutului: fie transformarea lecturii *unui* text sau a *unui* autor de-a lungul timpului[3], fie lecturile diferitelor opere ale trecutului făcute de către *un* critic, la un moment dat.[4] Ceea ce s-a propus aici este diferit și complementar: este studiul sincronic al unuia dintre sistemele de lectură dintr-o epocă dată.

---

[1] H.R. Jauss, „Literatură medievală și teorie a genurilor", *Poétique*, 1970, nr. 1, p. 79.

[2] Paul Valéry, *Cahiers*, Gallimard, *Bibliothèque de la Pléiade*, vol. II, 1974, p. 1167.

[3] Este obiectul, de exemplu, al seriei „Lectures" publicate de Armand Colin în colecția U2. Două lucrări recente inventariază lecturile care au fost făcute din Rousseau: Raymond Frousson, *Rousseau et sa Fortune littéraire*, Bordeaux, Ducros, 1971, și Jean Roussel, *Jean-Jacques Rousseau en France après la Révolution*, ed. A. Colin, 1973.

[4] De exemplu Roger Fayolle, *Sainte-Beuve et le Dix-Huitième Siecle*, ed. A. Colin, 1972.

Această sincronie ar trebui în mod natural să se prezinte sub forma unei serii de întreruperi sincronice: de la 1830 la 1850, de la 1850 la 1880, sistemul de aşteptări s-a transformat. Extins la ansamblul epocii moderne, un astfel de studiu al „transformării continue a orizonturilor de aşteptare" ar verifica inevitabil numeroase alte fenomene: discursul subiectivităţii universale şi al intimităţii, aşa cum a fost practicat în Franţa de la începutul secolului al XIX-lea (poezie lirică şi roman intim); demersul critic al „omului şi al operei" care invadează discursul critic şi jurnalistic după 1850, metamorfozînd receptarea operelor trecutului şi aşteptările referitoare la operele noi; pasiunea sincerităţii de la sfîrşitul secolului al XIX-lea pînă în anii 1930; dezvoltarea moravurilor jurnalistice şi a strategiilor „personalizante" ale editorilor; dar şi metamorfozele curiozităţii istorice şi documentare ale marelui public (extindere a literaturii de mărturie şi de document mult dincolo de domeniul istoriei şi al politicii *stricto sensu*).

Aceste perspective mă determină să evoc un al doilea proiect, care ar consta în studierea structurii actuale a orizonturilor noastre de aşteptare. Din 1972, pornind de la anunţurile bibliografice publicate în *le Monde des livres*, la *Quinzaine littéraire* şi *Bulletin du livre*, am întocmit un fişier al tuturor cărţilor publicate în Franţa care se bazează, mai mult sau mai puţin, pe o formă oarecare de pact autobiografic: memorii, autobiografii, amintiri din copilărie, jurnale intime, corespondenţe, „documente trăite", mărturii, dialoguri, eseuri, pamflete şi, de asemenea, dacă dăm crezare clasificărilor bibliografice, anumite romane şi cărţi de istorie. Oricît de vast ar fi, acest inventar este încă limitat, pentru că nu trebuie să pierdem din vedere celelalte orizonturi de aşteptare în raport cu care acesta se găseşte situat, în acelaşi timp prin opoziţii şi redistribuiri: domeniul ficţiunii şi acela al informaţiei şi al discursului ştiinţific. Inventarului însuşi ar trebui să i se adauge studiul discursului critic provocat de aceste cărţi.

Reunind un corpus atît de eteroclit, intenţia mea nu este de a consolida sau de a crea un „gen", ci dimpotrivă, de a întocmi un studiu analitic al factorilor de clasificare (pact, formă şi conţinut), disociindu-i sistematic pentru a vedea apoi cum se

combină şi se ierarhizează. Bineînţeles, dată fiind multiplicitatea trăsăturilor, un acelaşi text este susceptibil de a fi perceput ca aparţinînd unor genuri diferite, şi corpusurile parţiale pe care putem fi tentaţi să le reunim au contururi vagi şi se suprapun. Aceste fenomene sînt dificil de analizat pornind de la considerări „substanţialiste" ale genurilor, în schimb ele se clarifică dacă analizăm trăsăturile distinctive şi dacă vedem că ele sînt ierarhizate în funcţie de *dominante* variabile.

Pactul autobiografic, care a servit de indiciu pentru a alege textele, nu va trebui să fie el însuşi luat în considerare ca un bloc, ceea ce ar însemna să revii la iluzie, ci disociat în diferitele componente (identitate, asemănare), şi articulat în favoarea acestor disocieri cu, pe de o parte, formele pactului referenţial, şi, pe de alta, cu acelea ale pactului romanesc. Pactul autobiografic nu are aceeaşi funcţie în toate textele: în anumite cazuri, el se găseşte în poziţie *dominantă*, şi textul se constituie chiar în jurul lui; în alte cazuri, el corespunde unei precizări secundare, prin raportare la o aşteptare diferită (aşteptare de informare asupra unui subiect, de exemplu). Pe de altă parte, disocierea identităţii şi a asemănării produce forme intermediare sau mixte de pact, pacte „fantasmatice" sau indirecte, practicate cu plăcere de autori, încurajate de editori (pentru că ele combină două motivaţii de lectură) şi primite favorabil de critică, care găseşte aici justificarea unuia din „topos-urile" sale preferate[1].

[1] Pentru a delimita acest „topos", am făcut analiza unui corpus critic destul de redus (şase numere din *le Monde du livre*, de la 16 august la 27 septembrie 1973, în momentul „reînnoirii romanescului", dar care prezenta deja un număr impresionant de variaţii pe această temă unică, încît această carte pe care o prezentăm este mai mult sau mai puţin direct o autobiografie a autorului său. Este adevărat că cea mai mare parte a cererilor de inserare lansează deja critica în această direcţie. Dar toposul poate să se aplice chiar romanelor în care nimic nu dictează o asemenea atitudine de lectură. În corpusul meu, cele două exemple extreme erau romanele lui Jarry, prezentate ca o autobiografie „în chip straniu răsturnată: visată mai degrabă decît trăită", atunci cînd, fără îndoială, mai curînd pactul romanesc este aici provocat de către cititor), şi o carte le utopie, *Naissance d'une Île*, de François Clément, „care pune atît de multă grijă şi dragoste ca să ne povestească această aventură pe care am considera-o autobiografică!".

Analiza pactului trebuie, de asemenea, să ia în considerare o serie de alţi factori legaţi de contextul de producere şi de publicare a textelor:

– notorietatea (sau absenţa notorietăţii), anterioară autorului, şi domeniul în care ea se situează: aşteptarea şi modul de lectură depind de acestea;

– modul de producere a textului publicat, problemă care se pune de cîţiva ani o dată cu dezvoltarea intensivă a autobiografiei „orale", care a putut modifica condiţiile de comunicare şi formele textului;[1]

– „convenţiile colective" stabilite între autori şi cititori prin intermediul editorilor, al căror joc de *colecţii* comandă simultan producerea şi lectura textelor.[2]

---

[1] În anii 1950, autobiografia orală s-a dezvoltat pornind de la situaţiile orale reale, acelea ale dialogurilor destinate radioului: transcrierea de la oral la scris era atunci un fenomen secundar. Ceea ce caracterizează dezvoltarea intensivă a autobiografiei orale a acestor ultimi ani este, dimpotrivă, procesul oral declanşat încă de la început *pentru a produce o carte*, publicul nu va fi fost niciodată martor, nici garant al oralităţii iniţiale, şi nu va şti totdeauna foarte bine cum a fost construit textul pe care îl citeşte. „Autobiografia la magnetofon" ar merita un studiu special, punînd în lumină variaţiile pe care ea le poate aduce genului: – în registrul mărturiei, a da cuvîntul tuturor celor care nu au măiestria scrisului, şi care nu ar fi putut niciodată să fie publicaţi (exemplu *Louis Lengrand, mineur du Nord*, Seuil, 1974); în registrul literar, am încercat să substitui stilului scris expresivitatea *vocii* (exemple: Françoise Giroud, *Si je mens...*, ed. Stock, 1972; sau Romain Gary, *La Nuit sera calme*, ed. Gallimard, 1974, al cărui stil ar fi de comparat cu acela din *la Promesse de l'aube*, 1960); – pe plan tehnic, a pune în evidenţă prezenţa cererii publicului sub forma chestionarului care din implicit devine explicit, prin intermediul interlocutorului.

[2] Graţie „colecţiei", editorul îşi asigură un public de cititori-cumpărători cărora le garantează conformitatea produsului cu un anume „caiet de sarcini", şi cărora le exploatează sau le creează atitudinile de lectură. Colecţia incită, pe de altă parte, autorii să răspundă formelor de cerere tradiţională sau nouă. Producţia autobiografică actuală nu ar putea fi studiată în afara acestor contracte colective, care vizează de altfel categorii diferite ale publicului: memoriile politice sau militare în colecţiile lui Plon, ale lui Fayard şi ale altor editori; colecţiile de mărturii („Témoins" la Gallimard; „Témoigner" la Stock; „Témoignages" la Mâme etc.), mitologia „Vécu", în special la Laffont; confesiunile sau profesiunile de credinţă produse în serie „Idée fixe" la Julliard; „Ce que je crois" la Grasset;

Nu evoc aici, în mod sumar, decît distincțiile și disocierile necesare analizei pactului: aceeași metodă va trebui utilizată pentru problemele de formă și conținut.

Geografia analitică a orizonturilor noastre de așteptare astfel constituită ar trebui să permită mai bine a surprinde mișcarea istoriei: pe plan teoretic, arătînd că e vorba de un sistem complex și instabil, în care posibilitățile unor mutații sînt numeroase, oricare ar fi invariantele care se mențin pe o lungă perioadă; pe plan practic, dovedind, dacă mai este nevoie, că așteptările unui cititor din 1974 nu sînt aceleași cu cele ale unui cititor din 1874, și nu au decît un raport îndepărtat cu cele ale unui cititor din 1774, truism care se uită, atunci cînd se prezintă corpusul autobiografiilor moderne ca o vastă sincronie, desfășurîndu-se pe două secole.

La drept vorbind, nu este chiar sigur că aceste așteptări nu s-au modificat substanțial în cursul ultimilor douăzeci de ani: studiul făcut asupra anilor 1972-1974 ar trebui, fără îndoială, să fie susținut de sondajele paralele, făcute, de exemplu, asupra anilor 1952-1954. Este izbitor că esențialul literaturii critice despre genul autobiografic a fost scris, în acești ultimi douăzeci de ani, plecînd de la studiul fundamental al lui Georges Gusdorf (1956). Și, fără îndoială, noi sîntem la ora actuală în curs de a asista sau de a participa mai mult sau mai puțin la un proces de *canonizare* a autobiografiei.

ISTORIE LITERARĂ ȘI ISTORIE

Rămîne să ridicăm o ultimă problemă: aceea a raporturilor istoriei literare așa cum eu le-am prezentat aici, și ale istoriei în general. În cazul nostru particular, se poate gîndi că aceasta

autobiografiile la magnetofon ale jurnaliștilor („Les Grands journalistes", la Stock sau ale oamenilor politici etc.

revine pentru a se căuta ce raport există între fenomenul autobiografic şi civilizaţia occidentală modernă în care s-a dezvoltat. Pusă astfel, problema nu poate primi decît răspunsuri sumare care vor reflecta îndeosebi dezbaterile şi opoziţiile ideologice actuale.

Asupra unei chestiuni, toată lumea este aproape de acord: există o corelare între dezvoltarea literaturii autobiografice şi ridicarea unei noi clase dominante, burghezia, în aceeaşi măsură în care genul literar al memoriilor a fost intim legat de evoluţia sistemului feudal. Prin literatura autobiografică, se manifestă concepţia persoanei şi individualismul proprii societăţii noastre: nu s-ar găsi nimic asemănător nici în societăţile antice, nici în societăţile zise „primitive", nici chiar în alte societăţi contemporane cu ale noastre, precum societatea chineză comunistă, unde se caută tocmai să se ascundă că individul nu-şi consideră viaţa sa personală ca o proprietate privată susceptibilă să devină valoare de schimb.

O dată stabilită această corelaţie sumară, încep dezbaterile ideologice şi incertitudinile de metodă. Cea mai mare parte a criticilor care se consacră genurilor autobiografice participă la ideologia societăţii noastre şi adoptă o atitudine favorabilă fenomenului autobiografic, de la care ei pot să surprindă un interes personal. Este cazul lui G. Misch, care caută să traseze originile îndepărtate ale acestei înfloriri a persoanei umane, sau al meu, atunci cînd eu declar, luînd o distanţă admirativă, că autobiografia este „unul din aspectele cele mai fascinante ale unuia dintre marile mituri ale civilizaţiei occidentale moderne, mitul Eului"[1]. În sens invers, pot veni condamnările unor critici marxişti care, situîndu-se deja dincolo de hotarele acestei civilizaţii, nu sînt sensibili nici la cîntecele sirenelor individualiste, nici la farmecul discret al literaturii: „Biografia şi autobiografia sînt, într-adevăr, în ideologia burgheză, forme generale

[1] *L'Autobiographie en France*, ed. A. Colin, 1971, p. 105.

ale reprezentării, constituind imaginea omului cuplată cu aceea a societăţii", constată Renée Balibar în studiul său asupra modelelor şcolare ale povestirii despre copilărie[1]. Atitudinile de glorificare sau de respingere aduc lămuriri mai degrabă în legătură cu poziţia autorilor decît în legătură cu fenomenul studiat.

Rămîne de aflat în ce fel un studiu istoric ar putea examina această corelaţie. Nu riscăm să ajungem la cercetări simplificate sau chiar simpliste, încercînd să stabilim relaţii directe între „autobiografie", luată ca un întreg, şi „burghezia", concepută ca o fiinţă coerentă şi stabilă? Evident, burghezia nu s-a găsit în aceeaşi situaţie, nici în ţări diferite, nici în diferitele faze ale dezvoltării sale; ideologia sa a evoluat şi conţine numeroase contradicţii. Pe de altă parte, fenomenele ideologice au o relativă independenţă prin raportare la condiţiile economice şi sociale.

Dar problema este pusă poate nepotrivit. Mai întîi nu este, fără îndoială, posibil să se stabilească o relaţie între un gen particular şi societate, făcînd abstracţie de sistemul literar luat în ansamblul său: la nivelul acestui sistem literar, va putea să se dezvolte o reflecţie asupra condiţiilor sale de posibilitate şi asupra funcţiei sale sociale. Pe de altă parte, literatura nu trebuie gîndită ca un ansamblu autonom, care s-ar studia în el însuşi şi pe care am încerca să-l legăm, prea tîrziu, de celelalte serii sociale şi de societate în ansamblul său: independenţa sa nu este decît foarte relativă, şi ea este în primul rînd un sistem social.

De asemenea, este important să se studieze sistemul literar în funcţionarea sa, înţeles, aşa cum propun E. Balibar şi M. Macherey, în determinările sale şcolare şi lingvistice şi în consecinţele sale ideologice[2]. Fără îndoială, studiul orizonturilor

---

[1] Renée Balibar, *Les Français fictifs*, ed. Hachette, 1974, p. 178.

[2] Étienne Balibar şi Pierre Macherey, „Prezentarea" lucrării lui Renée Balibar, *Les Français fictifs* (cf. nota anterioară). O parte a acestei prezentări a fost publicată în nr. 13 din *Littérature*, februarie 1974, sub titlul „Despre literatură ca formă ideologică. Cîteva ipoteze marxiste".

de aşteptare este, în această perspectivă, centrul de gravitate al istoriei literare, de vreme ce ea integrează toate analizele de formă şi de conţinut, dar evitînd capcanele idealismului atemporal, şi, fără a cădea în sociologism, ea îngăduie să se pună în evidenţă dimensiunea socială a fenomenului literar.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOGRAFIE

Această bibliografie are ca obiect problemele generale ale autobiografiei. Ea nu menţionează decît în mod excepţional studiile despre un autor sau despre un text deosebit. Conform principiilor stabilite mai sus în „Autobiografie şi istorie literară", cîmpul acoperit este cît mai larg posibil:

– studii despre autobiografie, dar şi despre genurile învecinate (memorii, jurnal intim, povestiri ale unor vise, roman personal, biografie);

– studii avînd ca obiect domeniul francez şi diferite domenii străine;

– studii ale unor metode utile pentru explorarea genului (poetică, istorie literară, psihologie şi psihanaliză).

Pentru a facilita consultarea, un index a fost plasat la sfîrşitul bibliografiei.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

(1) Aichinger (Ingrid), «Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk», *Österreich in Geschichte und Literatur*, Wien, NIV, 1970, p. 418-434.
(2) Alexandrian (Sarane), *Le Surréalisme et le Rêve*, ed. Gallimard, 1974, 505 p.
(3) „L'Analyse structurale du récit ", *Communications*, nr. 8, 1966.
(4) André (Louis) et Bourgeois (Émile), *Les Sources de l'Histoire de France*, XVIIe *siècle, (1600-1715)*, vol. II, „Mémoires et lettres", ed. A. Picard, 1913, 411 p.
(5) André (Louis), *Les Sources de l'Histoire de France, XVIIe siècle (1600-1715)*, vol. VI, „Histoire maritime et coloniale", „Histoire religieuse", ed. A. Picard, 1932, 462 p.
(6) Anzieu (Didier), *L'Auto-analyse de Freud et la découverte de la psychanalyse*, ediţie nouă, PUF, 1975, 2 vol., 472 et 400 p.
(7) Ariès (Philippe), *L'Enfant et la Vie familiale sous l'ancien régime*, ediţie nouă, ed. du Seuil, 1973, 503 p.
(8) „Autobiografia", in *Enciclopedia di scienze, lettere ed arti*, 1949, vol. V, pp. 539-540.
(9) „L'Autobiographie", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1975, nr. 6.
(10) „Autobiography", in *Encyclopedia Britannica*, vol. II, 1969, pp. 854-856.
(11) (Autobiography), *Genre, VI*, nr. 1 et 2, martie şi iunie 1973 (două numere consacrate autobiografiei, sub direcţia lui Christie Vance).
(12) Axthelm (Peter M.), *The Modern Confessional Novel*, New Haven şi Londra, Yale University Press, 1967, 189 p.
(13) Balibar (Étienne) şi Machercy (Pierre), „Sur la littérature comme forme idéologique. Quelques hypothèses marxistes", *Littérature*, nr. 13, 1974, pp. 29-48.
(14) Balibar (Renée), *Les Français fictifs*, ed. Hachette, 1974, 295 p. (pp. 169-190).
(15) Barthes (Roland), „Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, nr. 8, 1966.
(16) Benveniste (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, ed. Gallimard, 1966, 356 p. (secţiunea V, „L'homme dans la langue").

(17) Benveniste (Émile), „L'appareil formel de l'énonciation", in *Problèmes de linguistique générale*, vol. II, ed. Gallimard, 1974, pp. 79-88.
(18) Beyer-Fröhlich (M.), *Die Entwicklung der deutschen Selbstzeugnisse*, Leipzig, P. Reclam. jun., 1930, 276 p.
(19) Blanchot (Maurice), „Rêver, Écrire", in *l'Amitié*, ed. Gallimard, 1971, pp. 162-170.
(20) Blin (Georges), *Stendhal et les Problèmes du roman*, ed. J. Corti, 1954, 340 p.
(21) Blin (Georges), *Stendhal et les Problèmes de la personnalité*, ed. J. Corti, 1958, II-596 p.
(22) Bode (Ingrid), *Die Autobiographien zur deutschen Literatur, Kunst und Musik, 1900-1965, Bibliographie und Nachweise der Persönlichen begegnungen und Charakteristiken*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagbuchhandlung, 1966, 308 p.
(23) Boerner (Peter), *Tagebuch*, Stuttgart, J. Metzler, 1969, VI-90 p.
(24) Booth (Wayne C.), *Rhetoric of fiction*, Chicago şi Londra, The University of Chicago Press, 1961, 455 p.
(25) Booth (Wayne C.), „Distance et point de vue. Essai de classification", *Poétique*, nr. 4, 1970, pp. 511-524.
(26) Borel (Jacques), „Problèmes de l'autobiographie", in *Positions et Oppositions sur le roman contemporain*, Actes du colloque de Strasbourg, Klincksleck, 1971, 254 p. (pp. 79-90).
(27) Bottral (Margaret), *Every Man a Phoenix, Studies in Seventeenth Century Autobiography*, Londra, J. Murray, 1958, VI-174 p.
(28) Bourgeois (René), „La signification du premier souvenir", *Actes du colloque sur l'autobiographie organisé par le Centre stendhalien de l'Université de langues et lettres de Grenoble* (1974), Presses Universitaires de Grenoble.
(29) Bousquet (Jacques), *Les Thèmes du rêve dans la littérature romantique (France, Angleterre, Allemagne), essai sur la naissance et l'évolution des images*, ed. Didier, 1964, 656 p.
(30) Bray (Bernard), „L'Epistolier et son public en France au XVIIe siècle", *Travaux de linguistique et de littérature*, publiés par le Centre de philologie et de littérature romanes de l'Université de Strasbourg, XI, nr. 2, 1973, pp. 7-17.
(31) Brémond (Henri), *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, ediţie nouă, ed. A. Colin, 1967-1968, 11 volume.
(32) Brignano (R. G.), *Black Americans in Autobiography, a Bibliography*, Duke University Press, 1974.
(33) Bruss (Élisabeth W.), „L'autobiographie considérée comme acte littéraire", *Poétique*, nr. 17, 1974, pp. 14-26.
(34) Butler (Richard), *The Difficult Art of Autobiography*, Oxford, Clarendon Press, 1968, 26 p.

(35) Butor (Michel), *Essais sur le roman,* ed. Gallimard, col. „Idées", 1969, 191 p.
(36) Calvet (Jean), *L'Enfant dans la littérature française,* F. Lanore, 1947, 2 vol., 213 et 230 p.
(37) Carlock (Mary Sue), „Writings about the Autobiography: a selective Bibliography", *Bulletin of Bibliography and Magazine Notes,* XXVI, nr. 1, 1969, pp. 1-2.
(38) Chombart de Lauwe (Marie-José), *Un monde autre, l'enfance,* ed. Payot, 1971, 445 p.
(39) Chorus (Alphonsus Maria Josephus), *Vormen van zelfkennis in de autobiografie,* Den Haag, H. P. Leopold, 1966, 216 p.
(40) Clément (Catherine B.), şi Pingaud (Bernard), „Roman – Analyse", *Revue française de psychanalyse,* XXXVIII, ianuarie 1974, pp. 5-24.
(41) Coirault (Yves), „Autobiographie et mémoires (XVIIe-XVIIIe siècles) ou existence et naissance de l'autobiographie", *Revue d'histoire littéraire de la France,* 1975, nr. 6.
(42) Coulet (Henri), *Le Roman jusqu'à la Révolution,* ed. A. Colin, col. „U", 1967-1968, 2 vol., 560 et 288 p.
(43) Courcelle (Pierre), *Les Confessions de saint Augustin dans la tradition littéraire, antécédents et postérité,* Études augustiniennes, 1963, 746 p.
(44) Cox (James M.), „Autobiography and America", in *Aspects of Narrative,* ed. by J. H. Miller, New York, Columbia University Press, 1971, pp. 143-172.
(45) Dejeux (Jean), „Littérature maghrébine d'expression française. Le regard sur soi-même: qui suis-je?", *Présence francophone,* nr. 4, primăvară 1972, pp. 57-77.
(46) Delany (Paul), *British Autobiography in the Seventeenth Century,* Londra, Routledge and Kegan Paul, 1969, 198 p.
(46a) Démoris (René), *Le Roman à la première personne. Du Classicisme aux Lumières,* ed. A. Colin, 1975, 501 p.
(47) De Torre (Guillermo), „Memorias, autobiografias, y epistolarios", in *Doctrina y estilistica literaria,* Madrid, Guadarrama, 1970, pp. 595-614.
(48) Duchêne (Roger), *Madame de Sévigné et la Lettre d'amour,* ed. Bordas, 1970, 417 p.
(49) Duchêne (Roger), „Réalité vécue et réussite littéraire: le statut particulier de la lettre", *Revue d'histoire littéraire de la France, 1971, nr. 2,* pp. 177-194.
(50) Ducrot (Oswald) et Todorov (Tzvetan), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* ed. du Seuil, 1972, 470 p.
(51) Dupuy (Aimé), *Un personnage nouveau du roman français: l'enfant,* ed. Hachette, 1931, 422 p.
(52) Durandin (Guy), *Les Fondements du mensonge,* ed. Flammarion, 1972, 451 p.
(53) Ebner (Dean), *Autobiography in the Seventeenth Century England. Theology and the Self,* La Haye, ed. Mouton, 1971, 168 p.

(54) Escarpit (Robert) et, *Le Littéraire et le Social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, ed. Flammarion, 1970, 315 p.
(55) „L'Espace du rêve", *Nouvelle Revue de psychanalyse, nr.* 5, primăvară 1972.
(56) *Formen der Selbstdarstellung. Festgabe für Fritz Neubert*, Berlin, Duncker und Humblot, 1956, 496 p.
(57) Fowler (Alastair), „The life and death of literary form", *New Literary History*, II, nr. 2, iarnă 1971, pp. 199 - 216.
(58) Freud (Sigmund), *Cinq Psychanalyses, PUF*, 1971, 422 p.
(59) Freud (Sigmund), *Essais de psychanalyse appliquée*, ed. Gallimard, col. „Idées", 1971, 251 p.
(60) Freud (Sigmund), *L'Interprétation des rêves*, PUF, 1967, 573 p.
(61) Freud (Sigmund), *Psychopathologie de la vie quotidienne*, ed. Payot, „Petite Bibliothèque Payot", 1967, 297 p.
(62) Freud (Sigmund), *La Technique psychanalytique*, PUF, 1972, 141 p.
(63) Freud (Sigmund), *Trois Essais sur la théorie de la sexualité*, ed. Gallimard, col. „Idées", 1968, 190 p.
(64) Friedrich (Hugo), *Montaigne*, ed. Gallimard, 1966, 443 p.
(65) Fumaroli (Marc), „Les Mémoires du XVIIe siècle au carrefour des genres en prose", *XVIIe Siècle*, 1972, nr. 94-95, p. 7-37.
(66) Genette (Gérard), *Figures III*, ed. du Seuil, col. „Poétique", 1972, 286 p.
(67) Girard (Alain), *Le Journal intime*, PUF, 1963, XIV-638 p.
(68) Godelne (René), „Les débuts de la nouvelle narrée à la première personne (1645-1800)", *Romanische Forschungen*, LXXXII, nr. 3, 1970, pp. 253-267.
(69) Goldberg (Jonathan), „Cellini's «Vita» and the Conventions of Early Autobiography", *Modern Language Notes*, LXXXII, nr. 1, 1974, pp. 71-83.
(70) Gusdorf (Georges), „Condiții și limite ale autobiografiei", în *Formen der Selbstdarstellung. Festgabe für Fritz Neubert*, Berlin, Duncker und Humblot, 1956, pp. 105-123.
(71) Gusdorf (Georges), *La Découverte de soi*, PUF, 1948, VIII-515 p.
(72) Gusdorf (Georges), *Mémoire et Personne*, PUF, 1950, 2 vol., 563 p.
(73) Gusdorf (Georges), „De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1975, nr. 6.
(74) Halbwachs (Maurice), *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Alcan, 1925, XII-404 p.
(75) Hart (Francis R.), „Notes for an Anatomy of Modern Autobiography", *New Literary History*, 1, nr. 3, primăvară 1970, pp. 485-511.
(76) Hocke (Gustav René), *Das europaïsche Tagebuch. Porträt eines Erdsteil*, Wiesbaden,, Limes Verlag, 1964, 1136 p.
(77) Hoek (L. H.), „Pentru o semiotică a titlului", *Documente de lucru*, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Univ. di Urbino, nr. 20-21., ianuarie-februarie 1973, pp. 1-52.

(78) Hoggart (Richard), „A question of tone. Problems in autobiographical writings", in *Speaking to Each Other*, Londra, Chatto and Windus, 1970, vol. II, pp. 174-200.
(79) Holland (Norman N.), *The Dynamics of Literary Response*, New York, Oxford University Press, 1968, XVIII-378 p.
(80) Howarth (William L.), „Some Principles of Autobiography", *New Literary History*, V, nr. 2, iarnă 1974, pp. 363-381.
(81) Hytier (Jean), *Les Romans de l'individu. Constant, Stendhal, Sainte-Beuve, Mérimée, Fromentin*, Les Arts et le Livre, 1928, 338 p.
(82) Jauss, (Hans Robert), „Literary History as a Challenge to Literary Theory", *New Literary History*, II, nr. 1, toamnă 1970, pp. 7-37.
(83) Jauss (Hans Robert), „Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, nr. 1, 1970, pp. 79-101.
(84) „Le Journal intime", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, nr. 17, martie 1965.
(85) Kaplan (Louis), *A Bibliography of American Autobiographies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1962, XII-372 p.
(86) Kazin (Alfred), „Autobiography as narrative", *Michigan Quaterly Review*, III, 1964, pp. 210-216.
(87) Kendall (Paul Murray), *The Art of Biography*, Londra, George Allen and Unwin, 1965, XIV-159 p.
(88) Klaiber (T.), *Die Deutsche Selbstbiographie*, Stuttgart, 1921, VIII-358 p.
(89) Labertit (André), „La Vida de Lazarillo de Tormes", in S. Saillard et al., *Introduction à l'étude critique. Textes espagnols*, ed. A. Colin, col. „U2", 1972, pp. 145-181 (explicaţia „Prologului" din *Vida*).
(90) Lacan (Jacques), *Écrits*, ed. du Seuil, 1966, 912 p.
(91) Laplanche (J.) şi Pontalis (J.-B.), *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1971, 525 p.
(92) Lecarme (Jacques), „L'autobiographie", in *la Littérature en France depuis 1945*, par J. Bersani, M. Autrant, J. Lecarme et B. Vercier, Bordas, 1974, pp. 311-323 şi pp.871-876.
(93) Lecercle (Jean-Louis), *Rousseau et l'Art du roman*, ed. A. Colin, 1969, 483 p.
(94) Lehmann (Paul), „Autobiographies in the middle ages", *Transactions of the Royal Historical Society*, fifth series, III, 1953, pp. 42-52.
(95) Lehtonen (Maija), „Avatarurile eului. Reflecţii pe marginea tehnicii a trei romane din secolul al XIX-lea scrise la persoana intîi: *Volupté* de Sainte-Beuve, *le Lys dans la vallée* de Balzac şi *la Confession d'un enfant du siècle*, de Musset", *Neuphilologische Mitteilungen*, 1973, nr. 3 (pp. 387-411), nr. 4 (pp. 746-759), şi 1974, nr. 1 (pp. 164-178).
(96) Lejeune (Philippe), *L'Autobiographie en France*, ed. A. Colin, col. „U2", 1971, 272 p.
(97) Lejeune (Philippe), *Exercices d'ambiguïté, lectures de «Si le grain ne meurt»*, ed. Lettres Modernes, 1974, 108 p.

(98) Lejeune (Philippe), „Le dangereux supplément, lecture d'un aveu de Rousseau", *Annales*, 1974, nr. 4, pp. 1009-1022.
(99) Lejeune (Philippe), *Lire Leiris, autobiographie et langage, Klincksieck*, 1975, 192 p.
(100) Lejeune (Philippe), „Stendhal et les problèmes de l'autobiographie", *Actes du colloque sur l'autobiographie organisé par le Centre stendhalien de l'université de langues et lettres de Grenoble (1974)*, Presses Universitaires de Grenoble.
(101) Leleu, (Michèle), *Les Journaux intimes*, PUF, 1952, XII-355 p.
(102) Lillard (Richard *G.), American Life in Autobiography, a Descriptive Guide*, Stanford, Stanford University Press, 1956, VI-140 p.
(103) Lips (Marguerite), *Le Style indirect libre*, ed. Payot, 1926, 240 p.
(104) Lobet (Marcel), *Ecrivains en aveu, essai sur la confession en aveu*, Bruxelles, Brepols, 1962, 206 p.
(105) Lobet (Marcel), *La Ceinture de feuillage, essai sur la confession déguisée*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1966, 214 p.
(106) Mandel (Barrett John), „The Autobiographer's Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXVI, 1968-1969, pp. 215-226.
(107) Matthews (William), *American Diaries, an Annotated Bibliography of American Diaries written prior to the year 1861*, Berkeley, University of California Press, 1945, 383 p.
(108) Matthews (William), *British Autobiographies, an Annotated Bibliography of British Autobiographies Published or Written before 1951*, Berkeley, University of California Press, 1955, XIV-375 p.
(109) Matthews (William), *British Diaries, an Annotated Bibliography of British Diaries Written between 1442 and 1942*, Berkeley, University of California Press, 1950, XXXIV-339 p.
(110) Matthews (William), *Canadian Diaries and Autobiographies*, Berkeley, University of California Press, 1950.
(111) Masciotta (M.), *Portraits d'artistes par eux-mêmes (XIVe–XVe siècles)*, Milano, Electra Editrice, 1955, 319 p.
(112) Maurois (André), *Aspects de la biographie*, ed. Grasset, 1930, 263 p.
(113) Mauss (Marcel), „Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne, celle de «moi»", in *Sociologie et Anthropologie*, PUF, 1950, pp. 331-362.
(114) May (Georges), *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle*, PUF, 1963, 295 p.
(115) Mehlman (Jeffrey), *A Structural Study of Autobiography: Proust, Leiris, Sartre, Lévi-Strauss*, Cornell University Press, 1974, 246 p.
(116) „Mémoires et création littéraire", *XVIIe Siècle*, nr. 94-95, 1972.
(117) „Memorialismo", in *Dicionario di Literatura*, sub direcția lui Jacinto de Prado Coelho, Livraria Fingueirinhas, Porto, 1969, vol. I, pp. 624-628 (domeniu portughez și brazilian).
(118) Merlant (Joachim), *Le Roman personnel de Rousseau à Fromentin*, ed. Hachette, 1905, XXXV-426 p.

(119) Misch (Georg), *Geschichte der Autobiographie*, Frankfurt am Main, Schulte und Bulmke, 1949-1969, 8 vol.
(120) Misch (Georg), *A History of Autobiography in Antiquity*, Londra, Routledge and Kegan Paul, 1950, 2 vol. (traducerea începutului lucrării de mai sus).
(121) Monglond (André), „Confessions et lyrisme intérieur", in *Le Préromantisme français*, ed. José Corti, 1966, vol. II, pp. 241-312.
(122) Morris (John N.), *Versions of the Self. Studies in English Autobiography from John Bunyan to John Stuart Mill*, New York, Basic Books, 1966, IX-242 p.
(123) Mylne (Vivienne), *The Eighteenth Century French Novel, Techniques of Illusion*, Manchester, Manchester University Press, 1965, VIII-280 p.
(124) Nadeau (Maurice), *Michel Leiris et la Quadrature du cercle*, ed. Julliard, col. „Dossiers des lettres nouvelles", 1963, 131 p.
(125) Neumann (Bernd), *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie*, Frankfurt am Main, Athenäum Verlag, 1970, 200 p.
(126) Olney (James), *Metaphors of Self: the Meaning of Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1972, XI-312 p.
(127) Orlando (Francesco), *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Padova, Liviana Editrice, 1966.
(128) Pariente (Jean-Claude), *Le Langage et l'Individuel*, ed. A. Colin, 1973, 224 p.
(129) Pascal (Roy), „The Autobiographical Novel and the Autobiography", *Essays in Criticism*, IX, aprilie 1959, pp. 134-150.
(130) Pascal (Roy), *Design and Truth in Autobiography*, Cambridge, Harvard University Press, 1960, X-202 p.
(131) Peyre (Henri), *Literature and Sincerity*, New Haven şi Londra, Yale University Press, 1963, XII-362 p.
(132) Pingaud (Bernard), „L'écriture et la cure", *Nouvelle Revue française*, octombrie 1970, pp. 143-163.
(133) Pommier (Jean), „L'idée de genre", *Publications de l'École normale supérieure*, secţiunea literatură, 2, 1945, pp. 47-81.
(133a) Pope (Randolf), *La Autobiografía española hasta Torrès Villaroel*, Berna şi Frankfurt, Lang, 1974, 301 p.
(134) Porter (Roger J.), şi Wolf (H. R.), *The Voice Within, Reading and Writing Autobiography*, New York, Alfred A. Knopf, 1973, XIII-304 p.
(135) Pouillon (Jean), *Temps et Roman*, ed. Gallimard, 1946, 281 p.
(136) Prieto (Adolfo), *La Literatura autobiografica argentina*, Buenos Aires, J. Alvarez, 1966, 199 p.
(137) Prince (Gerald), „Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique*, nr. 14, 1973, pp. 178-196.
(138) Raimond (Michel), La *Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, ed. José Corti, 1967, 539 p.
(139) Raimond (Michel), *Le Roman depuis la Révolution*, ed. A. Colin, col. „U", 1967, 416 p.

(140) Rannaud (Gérald), „Le moi et l'histoire chez Chateaubriand et Stendhal", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1975, nr. 6.
(141) Richard (Jean-Pierre), *Paysage de Chateaubriand*, ed. du Seuil, 1967, 189 p.
(142) Rinhart (Keith), „The Victorian Approach to Autobiography", *Modern Philology*, LI, nr. 3, février 1954, pp. 177-186.
(143) Romberg (Bertil), *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Stockolm-Lund, Almquist-Witsell, 1962, XII-379 p.
(144) Rousset (Jean), „Une forme littéraire, le roman par lettres", in *Forme et Signification, essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, ed. José Corti, 1964, pp. 65-108.
(145) Rousset (Jean), *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*, ed. José Corti, 1973, 159 p.
(146) Rustin (Jacques), „L' «histoire véritable» dans la littérature romanesque du XVIIIe siècle français", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, nr. 18, martie 1966, pp. 89-102.
(147) Rustin (Jacques), „Mensonge et vérité dans le roman français du XVIIIe siècle", *Revue d'histoire littéraire de la France*, ianuarie-februarie 1969, pp. 13-38.
(148) Sayre (Robert F.), „Autobiography and Images of Utopia", *Salmagundi*, 1972, nr. 19, pp. 18-37.
(149) Sayre (Robert F.), *The examined Self: Franklin, Adams, James*, Princeton, Princeton University Press, 1964, XVI-212 p.
(150) Searle (John R.), *Les Actes de langage, essai de philosophie du langage*, ed. Hermann, 1972, 262 p.
(151) Searle (John R.), „The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History*, VI, nr. 2, iarnă 1975, pp. 319-332.
(152) Serrano y Sanz (M.), *Autobiografias y Memorias, coleccionadas é ilustradas por–;* Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1905, vol. II („Introduccion", p. I-CLXVI).
(153) Shapiro (Stephen A.), „The dark continent of literature: Autobiography", *Comparative Literature Studies*, V, 1968, pp. 421-454.
(154) Shea (Daniel D. jun.), *Spiritual Autobiography in Early America*, Princeton, Princeton University Press, 1968.
(155) Sherzer (Dina), „La société dans quelques œuvres autobiographiques", *Neuphilologus*, LVI, nr. 4, octombrie 1972, pp. 389-397.
(156) Shumaker (Wayne), *English Autobiography, its Emergence, Materials and Form*, Berkeley, University of California Press, 1954, XIV-262 p.
(157) Spengemann (William C.), şi Lundquist (L. R.), „Autobiography and the American Myth", *American Quaterly*, XVII, toamnă 1965, pp. 92-110.
(158) Starobinski (Jean), *Jean-Jacques Rousseau, La transparence et l'obstacle*, urmat de *Sept essais sur Rousseau*, ed. Gallimard, 1971, 464 p.
(159) Starobinski (Jean), *L'Œil vivant*, ed. Gallimard, 1961, 253 p.

(160) Starobinski (Jean), „Le style de l'autobiographie", *Poétique*, nr. 3, 1970, pp. 257-265 (reluat în *La Relation critique*, ed. Gallimard, 1971, pp. 83-98).

(161) Stempel (Wolf-Dieter), „Pentru o descriere a genurilor literare", in *Actele celui de-al XII-lea Congres internațional de lingvistică și filologie romanică*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971, pp. 565-570.

(162) Stéphan (Raoul), *Histoire du protestantisme français*, ed. Fayard, 1961, 398 p.

(163) Stewart (Philip), *Imitation and Illusion in the French Memoirs Novels, 1700-1750, the Art of Make-Belleve*, New Haven și Londra, Yale University Press, 1969, XX-350 p.

(164) Stone (Albert E.), „Autobiography and American Culture", *American Studies, an International Newsletter*, XI, nr. 2, iarnă 1972, pp. 22-36.

(165) Suarez-Galban (Eugenio), „La Autobiografía en España (Mas Reflexiones Hacia el Orientalismo)", *Sin Nombre*, III, nr. 3, ianuarie-martie 1973, pp. 26-37.

(166) Todorov (Tzvetan), *Introduction à la littérature fantastique*, ed. du Seuil, col. „Poétique", 1970, 188 p. („Les genres littéraires", pp. 7-27).

(167) Todorov (Tzvetan), *Poétique*, ed. du Seuil, col. „Points", *Qu'est-ce que le structuralisme*, 2, 1973, 112 p.

(168) Tînianov (Iuri), „De l'évolution littéraire", in *Théorie de la littérature, textes des Formalistes russes*, ed. du Seuil, col. „Tel Quel", 1965, pp. 120-137.

(169) Tulard (Jean), *Bibliographie critique des mémoires sur le Consulat et l'Empire, écrits ou traduits en français*, Genève, ed. Droz, 1971, XIV-184 p.

(170) Van Rossum-Guyon (Françoise), „Point de vue ou perspective narrative", *Poétique*, nr. 4, 1970, pp. 476-497.

(171) Vance (Eugene), „Le moi comme langage: saint Augustin et l'autobiographie", *Poétique*, nr. 14, 1973, pp. 163-177.

(172) Vercier (Bruno), „Le mythe du premier souvenir et sa place dans le récit: Pierre Loti, Michel Leiris", *Revue d'histoire littéraire de la France, 1975*, nr. 6.

(173) Vernet (F.), „Autobiographies spirituelles", in *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, publié sous la direction de Marcel Viller, s.j., G. Beauchesne et ses fils, 1937, vol. I, coloanele 1141-1159.

(174) Vial (André), *Chateaubriand et le temps perdu, Devenir et conscience individuelle dans les „Mémoires d'Outre-Tombe"*, col. „10x18", 1971, 124 p.

(175) Vier (Jacques), „Mémoires, journaux, correspondances", in *Histoire de la littérature française, XVIIIe siècle*, ed. A. Colin, 1970, vol. II, pp. 884-932 și 996-1001.

(176) Vitz (Evelyn B.), „Type et individu dans «l'autobiographie» médiévale", *Poétique*, nr. 24, 1975.
(177) Voisine (Jacques), „Naissance et évolution du terme littéraire l'autobiographie", in *La Littérature comparée en Europe orientale*, conferință în Budapesta, 26-29 octombrie 1962, Budapest, Akademiai Kiado, 1963, pp. 278-286.
(177a) Voisine (Jacques), „De la confession religieuse à l'autobiographie et au journal intime: entre 1760 et 1820", *Neohelicon*, 1974, nr. 3-4, pp. 337-357.
(178) „Le vraisemblable", *Communications*, nr. 11, 1968.
(179) Weinrich (Harald), *Linguistik der Lüge* Heidelberg, L. Schneider, 1970, 80 p.
(180) Weinrich (Harald), *Le Temps*, ed. du Seuil, col. „Poétique", 1973, 334 p.
(181-) Wellek (René), și Warren (Austin), *La Théorie littéraire*, ed. du Seuil, col. „Poétique", 1971, 399 p. („Les genres littéraires", pp. 318-333).
(182) Zéraffa (Michel), *Personne et Personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Klincksieck, 1969, 496 p.
(183) Zimmermann (T. C. Price), „Confession and Autobiography in the Early Renaissance", in *Renaissance Studies in Honor of Hans Baron*, edited by A. Molho and J. A. Tedeschi, Illinois University Press, 1971, pp. 119-140.
(184) Zumthor (Paul), „Autobiographie au Moyen Age?", in *Langue, Texte, Enigme*, ed. du Seuil, col. „Poétique", 1975, pp. 165-180.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

POSTFAŢĂ
ŞI
BIBLIOGRAFIE RECENTĂ

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

POSTFAŢĂ

Am început să lucrez la genul autobiografic în 1969 şi continuu şi astăzi. După *Autobiografia în Franţa* (*l'Autobiographie en France*, 1971), *Pactul autobiografic* a fost a doua mea etapă. Reeditarea sa îmi oferă ocazia de a arunca o privire rapidă în urmă şi de a reconsidera drumul parcurs. *„Nu există teorie care să nu fie un fragment, în chip minuţios pregătit, al unei anumite autobiografii"*, spunea Paul Valéry. Mai ales cînd e vorba de o teorie a autobiografiei... De aceea mă voi scuza că vorbesc aici la persoana întîi şi că fac referire, în cursul bilanţului, la lista publicaţiilor mele plasate în anexă. Pentru a termina această carte, o bibliografie generală va pune punct cercetărilor în limba franceză pe parcursul acestui ultim sfert de secol.

În 1975, după publicarea *Pactului autobiografic*, un prieten mi-a spus: „La ce vei începe să lucrezi acum?" Pentru el, afacerea era terminată, trebuia să întorc pagina, cu riscul de a mă repeta. Eu eram, şi am rămas, de o altă părere. Autobiografia este un domeniu imens. Ea a fost relativ puţin studiată, dacă o comparăm cu poezia, romanul, teatrul. Poate aceasta se datorează statutului său ambiguu. Gen referenţial, care aspiră la transparenţă, ea a putut apărea multă vreme la marginea literaturii, şi, de aceea, a descurajat analiza formală. Chiar şi în ziua de azi sînt atît de rare lucrările autobiografice inserate în programele şcolare. Dar cum e vorba în definitiv de aceleaşi texte elaborate, care prezintă o versiune subiectivă a experienţei trăite, istoricii, de partea lor, s-au arătat mefienţi, preferînd să lucreze pe documente mai fiabile. De aceea, cînd în 1969 am început să mă interesez de domeniul francez al autobiografiei, a trebuit să constat că era un teren practic virgin. Din fericire, aveam,

pentru a mă ghida, studiul fundamental al lui Georges Gusdorf („Condiții și limite ale autobiografiei", 1956), și cărțile despre una sau două autobiografii de geniu, ca frumosul eseu al lui Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, transparența și obstacolul* (1957).

Primul lucru pe care trebuia să-l fac era să citesc cît mai multe autobiografii posibile, fără a mă cantona în capodopere. Cînd ajungem pe o insulă neexplorată, căutăm să vedem ansamblul teritoriului, pentru a trasa contururile, pentru a întocmi o hartă sumară. Acesta a fost țelul în *l'Autobiographie en France* (1971). M-am străduit să stabilesc un repertoriu a o sută de texte, din Evul Mediu pînă în zilele noastre, și să reunesc o antologie a ceea ce eu am numit „pacte autobiografice", aceste prologuri în care autorul își definește proiectul și își ia angajamente față de cititorul său. Pentru a construi acest corpus, eram determinat, pe tot parcursul lecturilor mele, să elimin, să triez, să clasez. Am reflectat la criteriile care mă ghidau în aceste alegeri și am elaborat o definiție a genului. Aceasta nu era pentru a sesiza o „esență" a autobiografiei: vedeam bine că, precum toate celelalte genuri, era un ansamblu complex, vag, instabil. Nu voiam să stabilesc o normă, ci doar să înțeleg, de exemplu, de ce percepeam o diferență între o autobiografie și un roman autobiografic. La ce semne eram eu sensibil? Ce consecințe avea aceasta asupra lecturii mele? *L'Autobiographie en France* se prezintă așadar ca o reflecție generală asupra construirii unui corpus: definesc autobiografia printr-o serie de opoziții cu genurile învecinate (biografie, jurnal intim, roman etc.), trasez marile linii ale istoriei genului și fac la ora actuală inventarul problematicii sale. Terenul o dată defrișat astfel, puteam începe să-l aprofundez.

Pactul autobiografic încearcă o aprofundare, în două direcții diferite: a „pactului" însuși și a textelor.

Pentru pact, voiam să reperez toate elementele care condiționează lectura. Acelea care țin de forma însăși a textului, desigur, (voce narativă, obiect al povestirii etc.), dar mai ales acelea care depind de ceea ce Gérard Genette a numit „paratextul": titlu, coperta cărții, nume al editorului, colecție, prefață, interviuri... Particularitatea autobiografici este că afișează mai mult decît

alte genuri contractul său de lectură. De aceea, țelul meu este mai puțin de a spune ceea ce, după mine, ar fi autobiografia, cît de a analiza ceea ce ea însăși spune că este, și efectul pe care îl produce acest discurs. Este, așadar, un fel de studiu de pragmatică: gramatică a enunțării și a receptării.

În primul capitol al *Pactului*, vorbesc de încurcătura în care mă aruncase distincția dintre autobiografie și roman. Îmi dădeam seama că neglijasem, în *Autobiografia în Franța*, un element adesea determinant: raportul numelui propriu al autorului cu acela al personajului principal. Inspirîndu-mă din ceea ce mă învățase lectura lui Benveniste și Genette, am încercat să disting în mod clar diferiții factori textuali și paratextuali și să examinez efectul produs prin combinațiile posibile. Am continuat, după *Pact*, această analiză, alegînd de preferință cazurile-limită: autobiografia la persoana a treia (in *Je est un autre*, 1980), autobiografia cu autor multiplu, povestirea și interviul (*ibid.*), „romanele" al căror personaj narator poartă același nume ca autorul (in *Moi aussi*, 1986), memoriile imaginare („Eu, la Clairon, 1989) și, mai recent, autoficțiunea (colocviu „Autoficțiuni & Cie", organizat cu Serge Doubrovsky și Jacques Lecarme, 1992).

Cînd ne concentrăm astfel atenția asupra unui gen, este dificil de a evita orice formă de dogmatism. Ne limpezim, avem tendința de a stabili regulile, în loc de a constata faptele. Am încercat să scap, pe cît posibil, de această tentație. În ultimul capitol al *Pactului* („Autobiografie și istorie literară"), analizez această tentație, arătînd ceea ce dezvăluie în legătură cu funcționarea genurilor. Mai tîrziu, într-un text autocritic, „Pactul autobiografic (bis)", am adus precizări la anumite afirmații puțin tranșante, mai cu seamă acelea în care făceam din identitate o problemă a lui „tot sau nimic" (*Moi aussi*, 1986).

Capitolele mediane ale *Pactului* sînt consacrate lecturii unor texte remarcabile ale lui Rousseau, Gide, Sartre și Leiris. După ce autobiografia pretinde că este ceea ce ea este. Cînd examinez ansamblul producției autorului și locul pe care îl ocupă autobiografia (Gide, Leiris), cînd structura unei opere particulare (Cartea I a *Confesiunilor*. *Cuvintele*), cînd o pagină precisă, pe care încerc să o explic (o mărturisire a lui Rousseau, o rețea de amintiri ale lui Leiris). Gramatica enunțării și psihanaliza mă

ajută să înțeleg stratagemele subiectului în căutarea identității sale. În același timp, observ că autobiografia nu este doar discurs apologetic sau povestire istorică, ci că ea poate mobiliza toate resursele mitului și ale poeziei.

Studiile *Pactului* au avut prelungiri, cel mai adesea fondate pe explicațiile unui text: Rousseau („Periculosul supliment", 1974; „Pieptenele rupt", 1976), Gide (*Exercices d'ambiguïté*, 1974), Leiris (*Lire Leiris*, 1975), și „Post-scriptum la *Lire Leiris*", în *Moi aussi*, 1986.

În ceea ce îl privește pe Sartre, am continuat să lucrez pînă în ziua de azi. M-a însoțit în toate derivele pe care vreau să le povestesc acum. Am lucrat la autobiografia sa orală („Aceasta s-a făcut astfel"), 1978; și „Sartre și autobiografia vorbită", în *Je est un autre*, 1980)... Publicarea postumă, în 1983, a cărții *Carnets de la drôle de guerre* a reînnoit interesul pe care îl purtam autobiografiei sale: se vede în 1939-1940, cincisprezece ani înaintea *Cuvintelor*, că face din auto-analiză și anamneză mijlocul unei conversii,... dar copilăria pe care și-o atribuie atunci nu este tocmai aceea pe care o va descrie în *Cuvintele*! („Amintirile de lectură ale copilăriei lui Sartre", 1986; „Copilăriile lui Sartre", în *Moi aussi*, 1986)... Pentru a explora aceste metamorfoze, iată-mă cufundat, cu echipa Sartre a lui ITEM (CNRS, Paris), în studiul genetic al manuscriselor *Cuvintelor* („Ordinea unei vieți")...

În 1977, am făcut o schimbare. Explicînd în chip minuțios o scurtă secvență a filmului *Sartre par lui-même* (A. Astruc și M. Contat, 1976), am fost determinat să reflectez la relația dintr-un interviu, la diferențele între scris și oral, la importanța media... Am remarcat că, atunci cînd Sartre povestea oral viața sa, el vorbea ca toată lumea... Era cu adevărat, după cum o spune chiar el la sfîrșitul *Cuvintelor*, „un om întreg, alcătuit din toți oamenii și care valorează tot atît cît și ei, tot așa cum oricine valorează cît el". De ce atunci privilegierea lui Sartre? De ce nu mă ocup în chip direct de „oricine"? De toți ceilalți? și de mine?...

Eu m-am „democratizat", așadar, grație lui Sartre... Autobiografia literară nu mai este, în ochii mei, decît un caz particular, îndeosebi interesant fără îndoială, al unui fenomen general. Orice om poartă în el un fel de ciornă, perpetuu modificată, a

povestirii vieții sale. Unii, mai numeroși decît se crede, transcriu această ciornă pe curat, și scriu. Cît despre ceilalți, putem răsfoi însemnările lor ducîndu-ne să-i interogăm cu magnetofonul. Autobiografia este, așadar, cel puțin în societățile noastre moderne, un fapt antropologic general. Studiul ei sau exploatarea depășește cadrul studiilor literare. Etnologii și sociologii, și mai recent istoricii, și, bineînțeles, începînd de la Freud, psihanaliștii se interesează activ, generînd producția de povestiri ale unei vieți. Misiunea poeticianului va fi de a considera aceste povestiri nu ca „surse" (de informare) sau ca „instrumente" (de terapie sau de educație), ci ca fapte destinate studierii, pentru a contribui la o istorie socială a discursurilor.

Iată cîteva exemple ale întreprinderilor în care m-am angajat în urma acestei lărgiri de perspective.

Am realizat la început o serie de studii despre formele autobiografiei, începînd de la interviul radiofonic al unor scriitori pînă la dezvoltările actuale ale istoriei orale, trecînd prin producția de cărți populiste „culese" cu magnetofonul. Aceasta a fost ocazia de a examina problema notorietății, raporturile de putere dintre intervievatori și intervievați și mitologiile sociale legate de exploatarea comercială a „ceea ce e trăit" (*Je est un autre*, 1980).

M-am interesat apoi de autobiografiile scrise de oamenii obișnuiți azi și odinioară.

Pentru oamenii din ziua de azi, e suficient să-și dea osteneala să citească cărțile publicate „pe seama unui autor" sau autoeditate. Poate vecinul vostru de palier, menajera, lăptăreasa sau directorul vostru general și-au scris și publicat în chip confidențial viața... În Franța, o editură precum La Pensée Universelle a imprimat (dacă nu și difuzat...) sute de povestiri unde oamenii obișnuiți fac bilanțul vieții lor: cărți de revanșă, de nostalgie sau de model, scrise cu speranța de a compensa un eșec, de a restabili o comunicare, de a continua o tradiție... Este ocazia de a surprinde, mai bine poate decît pornind de la opere mai sofisticate, căile obișnuite ale narațiunii autobiografice („Autobiografia pe seama unui autor", în *Moi aussi*, 1986).

Pentru lumea de altădată, m-am dus să studiez la Biblioteca națională și în arhivele publice și private. Am conceput proiectul unui *Répertoire des autobiographies écrites en France au XIXe siècle* (*Repertoriu al autobiografiilor scrise în Franța în secolul al XIX-lea*) („Cota Ln 27", în *Moi aussi*, 1986). Îmi place evident să fac proiecte mari. În ultimul capitol al *Pactului autobiografic*, am redactat un ambițios program de studiu al *receptării* autobiografiilor. Cititorul s-a întrebat cu siguranță dacă trecusem la fapte...: trebuie să mărturisesc că nu! Am făcut vaste explorări preparatorii care așteaptă încă... *Repertoriul* meu a cunoscut un început de realizare. Hotărîsem să încep cu tipuri de viață sau cu destine. Am realizat și publicat patru secțiuni ale acestui Repertoriu: viețile de negustori, de institutori, de criminali și de homosexuali. Este întregul ordin al discursului social din secolul al XIX-lea, care apare progresiv. Discursul ținut de către indivizi despre ei înșiși este întotdeauna mai mult sau mai puțin un discurs instituțional, contrar a ceea ce ar putea da de înțeles ideologia mai egotistă a textelor literare. Vom vedea cum, mai tîrziu, o a cincea secțiune, consacrată scriiturii feminine a venit în prelungirea acestui efort.

Și, de vreme ce eu mă interesam de oamenii obișnuiți, de ce să nu arunc o privire asupra propriei mele familii? Încercasem întotdeauna să leg munca mea de cercetare de practicile autobiografice personale. Eram pasionat de scriitura lui Michel Leiris, pentru că îmi oferea noi mijloace pentru a scrie despre mine. După ce am utilizat magnetofonul pentru a-l asculta pe Sartre, m-am servit de el pentru a-i asculta pe părinții mei povestindu-mi istoria lor și a mea. Această anchetă de istorie orală familială, efectuată între 1978 și 1981, s-a extins cînd am descoperit manuscrisele lăsate de unul dintre străbunicii mei, Xavier-Edouard Lejeune (1845-1918), comerciant și autobiograf. Povestirea vieții sale, simplă în aparență, ascundea bine dramele. Am lucrat cu tatăl meu pentru a descifra acest text pudic. Am publicat o versiune care împlinește, cu un secol întîrziere, vocația de scriitor a acestui funcționar autodidact (Xavier-Edouard Lejeune, *Calicot*, 1984).

În aceste explorări noi, nu eram singur. În 1980, Claude Abastado mă asociase unui mic grup pluridisciplinar, foarte amical, consacrat „povestirilor unei vieți", care se fondase la

Nanterre. După moartea sa, în 1984, am asigurat coordonarea grupului. După un colocviu fondator, în 1982, am navigat de la gen la problemă, biografie, povestire despre copilărie, jurnal personal, arhive, autoficțiune, cotitura unei vieți, luînd povestirile de viață sub toate aspectele.

În 1986, o nouă cotitură, firește, după publicarea lui *Moi aussi*. Trei cărți pe care le-am publicat la editura Seuil, toate compuse ca mănunchiuri de studii în jurul unei teme. Ideea care prezidase compunerea lui *Moi aussi* era de fapt... autobiografică: de a oferi, în aceeași carte, imaginea căilor ocolite celor mai variate pe care le luasem pentru a studia autobiografia și de a mă implica, din punct de vedere autobiografic, într-o manieră directă, chiar dacă discretă.

Această cotitură luată în 1986 este legată de două întîlniri.

Prima întîlnire este aceea cu opera lui Georges Perec (1936-1982). Georges Perec este un scriitor din generația mea (eu m-am născut în 1938). Mi s-a cerut în 1986 să particip la primul seminar anual asupra operei sale. Era consacrat lui *W ou le souvenir d'enfance* (1975), unde Perec alternează o povestire de ficțiune și o povestire autobiografică pentru a evoca indicibilul, dispariția mamei sale la Auschwitz. Căutînd un mijloc indirect pentru a studia acest text impresionant, am întrebat dacă există manuscrise. Existau și, timp de patru ani, am lucrat, cu ajutorul Elei Bienenfeld, o verișoară a lui Georges Perec, pentru a explora nu doar ciornele operelor autobiografice publicate, ci și imensele proiecte autobiografice abandonate, învîrtindu-se toate în jurul aceleiași probleme: de a descoperi căile ocolite pentru a mărturisi insuportabilul. A rezultat de aici o carte, *La Mémoire et l'Oblique. Georges Perec autobiographe* (1991). Și au urmat, de asemenea, prieteniile. Și studiul acestor manuscrise a intrat în rezonanță cu alte două întreprinderi paralele. În primul rînd, o reflecție asupra inovației în autobiografie: în lumea noastră sfîșiată și tragică, cum se poate vorbi despre sine? Ce posibilități creează formele noi, experimentate în ficțiune și în poezie? Și, de asemenea, o dorință progresivă de a vedea direct din hîrtiile unor scriitori contemporani cum își trasau drumul în această

întreprindere imposibilă. În acelaşi timp cu ciornele lui Perec, le exploram pe acelea ale *Cuvintelor* lui Sartre, pentru a înţelege istoria textului şi a verifica validitatea analizelor propuse în *Pact*. Am lucrat de asemenea şi pe alte corpusuri publicate (Jurnalele Annei Frank) sau inedite (Nathalie Sarraute mi-a încredinţat ciornele unui capitol din *Enfance*). Şi iată că, în 1991, după moartea lui Michel Leiris, se publică *Jurnalul* său, care este aproape laboratorul operei sale... De unde ideea de a compune, în anii viitori, o a patra carte pentru colecţia „Poétique", regrupînd aceste diferite studii ale unei geneze despre început. Aceasta s-ar numi *Ciorne despre sine*. Încă un proiect. Rămîne de văzut...

A doua întîlnire a fost, dacă pot spune, o întîlnire cu mine însumi. În 1986, am revenit la o practică abandonată începînd din adolescenţă, aceea a jurnalului. Era oarecum partea imprudentă a muncii mele. Totul pentru autobiografie, nimic pentru jurnal. O stare fără limită, o rezistenţă, un blocaj: eram certat cu jurnalul, fără îndoială, de vreme ce eram certat cu adolescenţa mea. Am refăcut cunoştinţă. Bineînţeles, am reconsiderat jurnalul din perspectiva mea (începînd) de la 1977: o practică care aparţine întregii lumi. Am fost surprins să văd în jurul meu întinderea, multitudinea prejudecăţilor ostile şi a ignoranţei: mulţi oameni cred că este un gen desuet, pe cale de dispariţie. Eu m-am lansat într-o serie de anchete. Mai întîi, o anchetă prin chestionar, cu mai multe sute de persoane. (*La Pratique du journal personnel*, 1990). În 1988, am scris un articol pentru a descrie această anchetă, lansînd un apel la mărturisire, despre care nu credeam că o să aibă un atît de mare succes. Patruzeci şi şapte de persoane mi-au răspuns, povestindu-mi liber şi pe larg practica lor şi răspunzîndu-mi la întrebările mele în legătură cu aceasta. Din mărturisirile lor, am făcut o carte („*Cher cahier...*", 1990). Mi s-a scris mult după această carte. Răspunsurile întîrziate care mi-ar fi plăcut să figureze acolo... Dar mi s-a trimis, de asemenea, un jurnal din secolul trecut, ţinut de către o tînără fată de provincie. Am fost uluit de acest jurnal şi m-am interesat de istoria subterană a genului. Timp de doi ani, am condus o

anchetă despre jurnalele tinerelor fete din secolul al XIX-lea, lansînd la radio apeluri, căutînd în arhive pentru a mă documenta. Am adunat şi am citit mai mult de o sută. În tot acest timp, am ţinut eu însumi un jurnal de anchetă, care a dat forma sa cărţii pe care am publicat-o (*Le Moi des demoiselles*, 1993).

Cu această ultimă carte, iată-mă revenit la ideea marelui *Repertoriu*. Ea nu mă părăsise niciodată. În iunie 1991, reunisem la Nanterre, pentru o călătorie de studiu, arhiviştii, istoricii, bibliotecarii, cercetătorii, dar şi autobiografii, pentru a reflecta la ceea ce s-ar putea face în Franţa pentru a inventaria şi valoriza patrimoniul autobiografic. Era în acelaşi timp o călătorie europeană, de vreme ce invitasem animatori, a două experienţe care puteau să ne servească nouă de model: Charlotte Heinritz (Dokumentations – und Forschungstelle Biographisches Material. Deutsches Gedächtnis, Feruniversität Hagen), şi Saverio Tutino, fondator al Archivio Diaristico Nazionale (Pieve S. Stefano (Ar.) Italia). Proiectele unei „baze de date" prezentate cu această ocazie, foarte ambiţioase şi costisitoare, nu au găsit un mecena. În schimb, o idee cu totul simplă, propusă de către o „practicantă" a scriiturii intime, Chantal Chaveyriat-Dumoulin, şi-a făcut drum. În martie 1992, am fondat, departe de lumea academică, o Asociaţie pentru Autobiografie (APA, La Grenette, 10 rue A. Bonnet, 01500 Ambérieu-en-Bugey). Ea regrupează persoanele care iubesc interpretarea sau scrierea textelor autobiografice. Numără în prezent mai mult de 300 de aderenţi. Noi citim textele autobiografice care ni se trimit, vorbim despre ele cu autorii sau deţinătorii lor. Le prezentăm într-un mic volum periodic, *Garde-mémoire*. Le conservăm într-un Fond adăpostit la La Grenette, biblioteca oraşului care ne primeşte, Ambérieu-en-Bugey (Ain). Avem grupuri de lucru şi o revistă care apare de trei ori pe an *La Faute à Rousseau*. În fiecare an, la sfîrşitul lui iunie, organizăm, îndeobşte la Ambérieu, o sărbătoare a autobiografiei.

Iată-mă departe, aparent, de *Pactul autobiografic*. Dar eu sper că se va fi simţit continuitatea. Poate nu am avut dreptate să

folosesc, în două reprize, dramatizînd lucrurile, expresia „cotitură". Cotiturile mele nu sînt schimbări. Eu nu renunț niciodată la nimic. Nu mă lepăd de nimic. Acestea sînt deschiderile. Miraculos în domeniul autobiografiei este că întotdeauna putem continua să facem *altceva*, fără a ieşi din perimetrul ei. Iată ceea ce aş fi putut răspunde eu prietenului care, după *Pact*, îmi sugera să schimb genul şi să studiez epopeea sau sonetul.

Fontenay-aux-Roses, februarie 1996

*
* *

Publicații

CĂRȚI

1971 *L'Autobiographie en France*, ed. A. Colin, col. „U2", 272 p.

1972 *Exercices d'ambiguïté. Lectures de Si le grain ne meurt*, Lettres modernes, col. „Langues et styles", 108 p.

1973 *Lire Leiris. Autobiographie et langage*, Klincksieck, 192 p.

1974 *Le Pacte autobiographique*, Seuil, col. „Poétique", 360 p.

1980 *Je est un autre. L'Autobiographie de la littérature aux médias*, Seuil, col. „Poétique", 336 p.

1984 Xavier-Edouard Lejeune, *Calicot*. Anchetă de Michel şi Philippe Lejeune, ed. Montalba, col. „Archives privées", 368 p.

1986 *Moi aussi*, Seuil, col. „Poétique", 350 p.

1990 *„Cher cahier... ". Témoignages sur le journal personnel recueillis et présentés par Philippe Lejeune*, Gallimard, col. „Témoins", 259 p.

1991 *La Mémoire et l'Oblique. Georges Perec autobiographe*.

P.O.L., 256 p.

1992 *Le Moi des demoiselles. Enquête sur le journal de jeune fille*, Seuil, col. „La couleur de la vie", 455 p.

1993 Lucile Desmoulins, *Journal 1788–1793*, text stabilit și prezentat de Philippe Lejeune, ed. de Cendres (8 rue des Cendriers, 75020 Paris), 167 p.

ARTICOLE

(nu sînt menționate decît articolele care nu au fost reluate în acest volum)

1974 „Le dangereux supplément. Lecture d'un aveu de Rousseau", *Annales*, nr. 4, pp. 1009-1022.

1975 „Le peigne cassé", *Poétique*, nr. 25, pp. 1-30 (despre Rousseau).

„Stendhal et les problèmes de l'autobiographie", in *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*, colocviu în 1974, Grenoble, Presses de l'Université de Grenoble, pp. 21-36.

1978 „Ça c'est fait comme ça", *Poétique*, nr. 35, pp. 269-304 (despre o secvență din filmul *Sartre par lui-même*).

1979 „Autobiographie et histoire sociale", *Revue de l'Institut de sociologie*, Bruxelles, nr. 1-2, pp. 209-234 (repertoriu al autobiografiilor scrise în Franța în secolul al XIX-lea, Secțiunea 1, „Vies commerciales, industrielles et financières", pp. 226-234).

1980 „Les instituteurs du XIXe siècle racontent leur vie", *Histoire de l'éducation*, nr. 25, ianuarie, pp. 54-104 (repertoriu al autobiografiilor scrise în Franța în secolul al XIX-lea,

Secțiunea 2, „Vies d'instituteurs", pp. 83-104).

1981 „Crime et testament. Les autobiographies de criminels au XIXe siècle", *Cahiers de sémiotique textuelle*, nr. 8-9, pp. 73-98 (repertoriu al autobiografiilor scrise în Franța în secolul al XIX-lea, Secțiunea 3, „Vies de criminels, 1. 1789-1880", pp. 87-98).

„Les souvenirs de lecture d'enfance de Sartre", in *Lectures de Sartre*, texte reunite și prezentate de Claude Burgelin, Lyon, Presses de l'Université de Lyon, pp. 51-87.

„Friselis. Chronique de lecture", *Romance Studies*, nr. 9, iarnă 1986, pp. 7-19 (despre *La Fête des pères* de François Nourissier).

1982 „Autobiographie et homosexualité en France au XIXe siècle", *Romantisme*, nr. 56, pp. 79-100 (repertoriu al autobiografiilor scrise în Franța în secolul al XIX-lea, Secțiunea 4, „Vie d'homosexuels", pp. 95-100).

„Cinéma et autobiographie, problèmes de vocabulaire", *Revue belge du cinéma*, nr. 19, primăvară 1987, pp. 7-13.

1983 „Cher cahier...", *Le Magazine littéraire*, nr. 252-253, aprilie, pp. 45-46.

„L'ère du soupçon", in *Le Récit d'enfance en question*, Actes du colloque de Nanterre, 16-17 ianuarie 1987, *Cahiers de sémiotique textuelle*, nr.12 , pp. 41-65.

„Peut-on innover en autobiographie?", in *L'Autobiographie*, Paris, Les Belles Lettres, col. „Confluents psychanalytiques", pp. 67-100.

1984 „Archives autobiographiques", *Le Débat*, nr. 54, martie-aprilie, pp. 135-150.

„L'autobiocopie", in *Autobiographie et biographie*, colocviu la Heidelberg, mai 1988, texte reunite și prezentate de Mireille Calle-Gruber și Arnold Rothe,

Nizet, pp. 53-66.

„Le journal de Cécile", *Nouvelle Revue de psychanalyse*, nr. 40, toamnă, pp. 47-60.

„Moi, la Clairon", in *Le Désir biographique*, Actes du colloque de Nanterre, 10-11 iunie 1988, *Cahiers de sémiotique textuelle*, nr. 16, pp. 177-196.

1985 „La Pratique du journal personnel" anchetă, nr. 17 al *Cahiers de sémiotique textuelle* (Publidix, Université Paris-X).

„Paroles d'enfance", *Revue des sciences humaines*, nr. 217, 1990-1991, pp. 23-38 (despre *Enfance* a lui Nathalie Sarraute).

1986 „Nouveau roman et retour à l'autobiographie", in *L'Auteur et le Manuscrit*, sub direcția lui Michel Contat, PUF, pp. 51-70.

„La passion du «je»", interviu de Anne Brunswic, *Lire*, nr. 189, iunie 1991, pp. 118-125.

„Wanted: autobiographies!", *Archives autobiographiques, Cahiers de sémiotique textuelle*, nr. 20, pp. 121-135.

„Lire Pierre Rivière", *Le Débat*, nr. 66, sept. oct. 1991, pp. 92-106.

1987 „Autogenèse. L'étude génétique des textes autobiographiques", *Genesis*, nr. 1, pp. 73-87.

„Qu'est-ce qui ne va pas?", in *Entre l'Histoire et le roman: la littérature personnelle*, Actes du séminaire de Bruxelles (16-17 mai 1991), editate de Madeleine Frédéric, Université Libre de Bruxelles, Centre d'études canadiennes, 1992, pp. 47-92 (Etude d'„Apostrophes" din 13 octombrie 1989, pe marginea cărții lui Serge Doubrovsky, *Livre brisé*).

1988 „Le je des jeunes filles", *Poétique*, nr. 94, aprilie 1993,

pp. 229-251 (prezentare sintetică a cărții *Le Moi des demoiselles*, 1993).

„Comme Anne Frank a réécrit le Journal d'Anne Frank", in *Le Journal personnel*, Publidix, col. RITM, pp. 157-180 sau „L'histoire vraie du journal d'Anne Frank", *La Revue des livres pour enfants*, nr. 153, toamnă 1993, pp. 47-59 (versiune prescurtată a precedentei).

„Le Journal de Marguerite", in *Récit d'enfance. Enfance et écriture*, D. Escarpit și B. Poulou ed., ed. du Sorbier, pp. 41-62.

„Une autobiographie sous contrainte", *Le Magazine littéraire*, nr. 316, decembrie 1993, pp. 18-21 (despre Georges Perec).

„L'irréel du passé", in *Autofictions & Cie, RITM*, nr. 6, pp. 19-43.

1989 „Un siècle de résistance à l'autobiographie", *Tangence* (Québec), nr. 45, pp. 132-146.

„Je fais mon testament. Chronique de jurisprudence", *La Faute à Rousseau*, nr. 5, pp. 34-35, nr. 6, pp. 38-40, nr. 7, pp. 37-38.

1990 „Autobiographie et contrainte", in *Le Plaisir des mots*, Autrement, seria „Mutations", pp. 186-197.

„Journal", in *Sincérité*, Autrement, seria „Morales", pp. 88-95.

„La Garde-mémoire", *Groupe familial*, nr. 147, aprilie-iunie 1995, pp. 65-73.

„Repérages", in *Le Tournant d'une vie, RITM*, nr. 10, pp. 7-22.

1991 „Liquide comme une soupe", in *Autour de Nathalie Sarraute*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1996, pp. 63-90 (studiu genetic al capitolului 2, din

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale
LEJEUNE, PHILIPPE
Pactul autobiografic / Philippe Lejeune: trad.: Irina Margareta Nistor. – Bucureşti: Univers, 2000
416 p.; 13 x 20 cm. – (Studii)
Tit. orig. (fre): Le pacte autobiographique.
ISBN 973-34-0770-4

I. Nistor, Irina-Margareta (trad.)

82.09

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ÎN ATENŢIA
librarilor şi vînzătorilor cu amănuntul

Contravaloarea timbrului literar
se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România nr. 45101032, deschis la BCR, Filiala Sector 1, Bucureşti

Tehnoredactor: NICOLAE ŞERBĂNESCU

Tehnoredactare computerizată:
MONICA MIHAI

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

„UNIVERS INFORMATIC"

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

s t u d i i

Critică și istorie literară
Teoria literaturii și teoria criticii
Estetică și teorie literară
Poetică, Retorică, Stilistică
Știința textului și semiotică
Literatură comparată
Sociologia artei și critică sociologică
Critică psihanalitică și arhetipală
Studii asupra imaginarului și fantasticului

„Acest ansamblu de studii al unui cititor de autobiografie se găsește, așadar, desfășurat între doi poli aparent opuși: știința, în măsura în care pretinde să contribuie la elaborarea poeticii, și literatura, dacă activitatea critică nu este altceva decît un act literar de gradul doi. Este vorba, în definitiv, de două demersuri complementare în care am dorit să pun accentul, în același timp pentru a fonda mai bine teoria și pentru a oferi o interpretare mai pertinentă. Studiu poetic și interpretare analitică se regăsesc, la urma urmelor, în aceea că autobiografia trebuie să se studieze, în primul rînd, ca fenomen de limbaj."

Philippe Lejeune

0906209

ISBN 973 - 34 - 0770 - 4